



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

**MÓVEIS COM NOME E SOBRENOME:**  
TRANSFIGURAÇÕES IDENTITÁRIAS DA AUTORIA NO DESIGN

Gustavo Ravaglio

Gustavo Ravaglio

**MÓVEIS COM NOME E SOBRENOME:**  
**TRANSFIGURAÇÕES IDENTITÁRIAS DA AUTORIA NO DESIGN**

Dissertação apresentada ao  
Programa de Pós-Graduação em  
Antropologia Social da Universidade  
Federal do Paraná como parte dos  
requisitos necessários à obtenção do  
título de Mestre em Antropologia.

Orientador: Miguel Alfredo  
Carid Naveira

Curitiba  
Dezembro de 2015

Catálogo na publicação  
Mariluci Zanela – CRB 9/1233  
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Ravaglio, Gustavo  
Móveis com nome e sobrenome: transfigurações identitárias da  
autora no design / Gustavo Ravaglio – Curitiba, 2015.  
227 f.

Orientador: Prof. Dr. Miguel Alfredo Carid Naveira  
Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Setor de Ciências  
Humanas da Universidade Federal do Paraná.

1. Antropologia – Cultura material. 2. Designers de móveis -  
Consumo. 3. Design autoral - Reprodução. I. Título.

CDD 305.5749



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTHROPOLOGIA  
RUA GENERAL CARNEIRO, 450/6º ANDAR  
CEP 80060-150 - CURITIBA - PR  
Telefone (41) 3360-5272

### PARECER DA BANCA EXAMINADORA

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal do Paraná (PPGA) para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **Gustavo Ravaglio**, intitulada: *"Móveis com nome e sobrenome: Transfigurações identitárias da autoria no design"*, após terem inquirido o aluno e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua Aprovação completando-se assim todos os requisitos previstos nas normas desta Instituição para a obtenção do Grau de **Mestre em Antropologia Social**.

Considerações adicionais da Banca Examinadora:

Destacar a contribuição que a dissertação representa  
para a aproximação das áreas de Design e  
Antropologia

Curitiba, 11 de dezembro de 2015.

Prof. Dr. Miguel Alfredo Carid Naveira  
Presidente da Banca Examinadora

Profa. Dra. Maria Cecília Loschiavo dos Santos  
1ª Examinadora

Prof. Dr. João Frederico Rickli  
2º Examinador



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA  
RUA GENERAL CARNEIRO, 460 / 6º ANDAR  
CEP 80960-150 - CURITIBA - PR  
Telefone (41) 3360-5272

**129ª ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE  
DISSERTAÇÃO PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE  
EM ANTROPOLOGIA SOCIAL**

Ao décimo primeiro dia do mês de dezembro de dois mil e quinze, às dez horas, na sala 617 – 3º andar, Edifício D. Pedro I, do Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná (SCH/UFPB), foram instalados os trabalhos de arguição do mestrando **Gustavo Ravaglio** para a Defesa Pública de sua Dissertação intitulada: *"Móveis com nome e sobrenome: Transfigurações identitárias da autoria no design"*. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal do Paraná (PPGA/UFPB), foi constituída pelos Professores Doutores Miguel Alfredo Carid Naveira (orientador) presidente da sessão, Maria Cecília Loschiavo dos Santos (USP) e João Frederico Rickli (PPGA/UFPB). Dando início à sessão, o presidente passou a palavra ao aluno, para que o mesmo expusesse seu trabalho aos presentes. Em seguida, o presidente da sessão passou a palavra a cada um dos Examinadores, para suas respectivas arguições. O aluno respondeu a cada um dos arguidores. O presidente retomou a palavra para suas considerações finais e, depois, solicitou aos presentes e ao mestrando que deixassem a sala. A Banca Examinadora, então, reuniu-se sigilosamente para discussão de suas avaliações, e decidiu pela *APROVAÇÃO* do aluno. O mestrando foi convidado a ingressar novamente na sala, bem como os demais assistentes, após o que o presidente da sessão fez a leitura do Parecer da Banca Examinadora, outorgando-lhe o Grau de **Mestre em Antropologia Social**. Nada mais havendo a sessão foi encerrada, da qual eu, Paulo Marins Gomes, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos membros da Comissão Examinadora. Curitiba, 11 de dezembro de 2015.

*Paulo Marins Gomes*  
Paulo Marins Gomes

*Miguel Alfredo Carid Naveira*  
Prof. Dr. Miguel Alfredo Carid Naveira (Orientador)

*Maria Cecília Loschiavo dos Santos*  
Profa. Dra. Maria Cecília Loschiavo dos Santos (USP)

*João Frederico Rickli*  
Prof. Dr. João Frederico Rickli (PPGA/UFPB)

## **Agradecimentos**

Se as páginas seguintes conformarem uma dissertação de mestrado em Antropologia, agradeço primeiramente a minha mãe Alzira Ravaglio não somente pelo apoio incondicional de mãe, mas por ter sido uma das primeiras pessoas a me sugerir o caminho da Antropologia. Agradeço ainda no âmbito familiar a Gino, Amilto e Rosi Ravaglio e a Antoninha Schiochete. A Magda da Fonseca por me apoiar e compreender meus momentos de isolamento.

Agradeço a todos os professores do PPGAS da UFPR que proporcionaram aulas esclarecedoras e profundas, com dedicação louvável para com seus alunos. Agradeço também a todos os meus colegas do PPGAS que compartilharam seu conhecimento e amizade ao longo desses anos.

Gostaria de agradecer todos os meus interlocutores por permitirem que essa pesquisa acontecesse. Aos vendedores da loja de decoração, aos trabalhadores da fábrica, bem como aos proprietários dos estabelecimentos. Agradeço aos arquitetos que me receberam para entrevista, Yury Albretch, Jorge Elmor e Sabina Bottarelli.

No Rio de Janeiro agradeço ao Instituto Sergio Rodrigues por ter me acolhido, em especial a Fernando Mendes que foi muito atencioso, a Vera Rodrigues pelo carinho e em memória de Sergio Rodrigues que uma semana antes de sua morte, já muito fraco, me escreveu graciosas palavras. Ao arquiteto Ivan Rezende que me recebeu em seu escritório.

Dedico essa dissertação a meu orientador Miguel Alfredo Carid Naveira que me conferiu imensa liberdade em minha pesquisa, foi muito paciente com meus repetidos erros e acreditou nas minhas viagens!

*“Morelli pensava que o parafuso devia ser outra coisa, um deus ou algo assim. Solução demasiadamente fácil. Talvez o erro tenha sido aceitar que esse objeto tenha sido um parafuso, tão somente por ter a forma de um parafuso. Picasso pega um automóvel de brinquedo e o converte no queixo de um cinocéfalo.”*

“O Jogo da Amarelinha” – Julio Cortázar

## RESUMO

Essa dissertação traça uma análise etnográfica sobre o design autoral, isto é, objetos com ênfase na autoria de seu criador. O foco da pesquisa é o mobiliário de design assinado e comercializado em uma loja de Curitiba. Dentre alguns nomes de designers que figuram esse contexto é possível citar Sergio Rodrigues, Aristeu Pires e Fernando Mendes. A loja serviu como ponto de partida e, a partir dela, a pesquisa se estendeu para uma fábrica localizada na cidade industrial de Curitiba, que produz alguns móveis de Sergio Rodrigues, para o atelier do próprio Sergio Rodrigues no Rio de Janeiro e, por fim, para entrevistas com diversos arquitetos que, em grande medida, utilizam os objetos de design autoral em seus projetos. Os lugares pesquisados possuem dinâmicas e construções próprias, ao passo que incorporam significações diversas nos objetos analisados. Ao longo da pesquisa, buscou-se evidenciar não somente as construções ambientais e relacionais na qual esses objetos se inserem, mas também as articulações dos discursos sobre esses móveis, que perpassam noções de reprodutibilidade técnica, arte, autoria e trabalho manual.

Palavras chave: Cultura material, consumo, design autoral, reprodutibilidade técnica, arte.



## **ABSTRACT**

This dissertation provides an ethnographic analysis of the author design, in other words, objects with an emphasis on authorship of his creator. The chosen focus is signed designer furniture sold in a Curitiba shop that served as a starting point. There are some important designers in this context as Sergio Rodrigues, Aristeu Pires and Fernando Mendes. From this research extended to a factory located in the industrial city of Curitiba, Sergio Rodrigues's studio in Rio de Janeiro and finally to interview several architects who largely use the authorial design objects in their projects.

The places of my research have by itself own constructions while incorporate different meanings on analyzed things. Throughout the research sought to highlight not only the environmental and relational constructs which these objects are located, but also the joints of speeches on these mobile, mechanical reproduction that underlie notions of art, authorship, craftsman works.

Keywords: Material culture, consumption, author design, technical reproducibility, art.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1.1.1 - POLTRONA MOLE DE SERGIO RODRIGUES.....	21
FIGURA 1.1.2 - POLTRONA CHIFRUDA DE SERGIO RODRIGUES.....	21
FIGURA 1.1.3 - POLTRONA DIZ DE SERGIO RODRIGUES PRODUZIDA NOS ANOS 2000 (ÉPOCA EM QUE SEU TRABALHO RETORNOU COM FORÇA).....	24
FIGURA 1.2.1 - QUADRO MOSTRA DIVERSOS MOMENTOS HISTÓRICOS DA CARREIRA DE SERGIO RODRIGUES, ESBOÇOS, FOTOS DE PROJETOS E FOTOS QUE ENFATIZAM O DESIGNER, DE MODO A FORMAR UM PAINEL VISUAL ESTRUTURAL.....	30
FIGURA 1.2.2 - QUADRO COM DESENHO ESQUEMÁTICO DO SOFÁ HAUNER. NOTAM-SE ESBOÇOS DE DETALHES TÉCNICOS E ANOTAÇÕES EXPLICATIVAS FEITAS POR SERGIO RODRIGUES.....	30
FIGURA 1.2.3 - DESENHO FEITO POR SERGIO RODRIGUES, MOSTRA DE MANEIRA DESCONTRAÍDA AS TÉCNICAS DO CORPO AO SENTAR NUMA POLTRONA MOLE.....	31
FIGURA 1.2.4 - PAINEL ILUSTRADO MOSTRA O DESENHO DOS PROJETOS DO DESIGNER COM SUAS RESPECTIVAS DATAS DE CRIAÇÃO.....	31
FIGURA 1.2.5 - NOME DO DESIGNER COLADO NA PAREDE E O LOGOTIPO.....	32
FIGURA 1.2.6 - ASSINATURA DE SERGIO RODRIGUES UTILIZADA DE FORMA DECORATIVA NO SHOWROOM.....	32
FIGURA 1.2.7 - NESSE DESENHO PODE-SE OBSERVAR A CONSTRUÇÃO DO ARABESCO A PARTIR DA LOGO. PRIMEIRO ELA É ROTACIONADA 45° PARA EM SEGUIDA MULTIPLICAR-SE A PARTIR DO MESMO EIXO.....	32
FIGURA 1.2.8 - VIDRO COM O DETALHE CONSTRUÍDO A PARTIR DA LOGO.....	33

FIGURA 1.2.9 - À ESQUERDA A POLTRONA MOLE. A DIREITA POLTRONA VOLTAIRE CONTEXTUALIZADA JUNTO COM OUTROS MÓVEIS DE SERGIO RODRIGUES.....	33
FIGURA 1.3.1 - GRANDE QUADRO NO SHOWROOM COM FRASE DE SERGIO RODRIGUES.....	38
FIGURA 1.3.2 - MADEIRAS QUE PODEM SER UTILIZADAS NOS MÓVEIS DE SÉRGIO RODRIGUES, TAUARY #01 AO 05, #WHISKY E LÂMINA DE NOGUEIRA.....	39
FIGURA 1.3.3 - VERSO DA AMOSTRA ACIMA COM, TAUARY #NOGUEIRA; CARVALHO #01 AO #05 E #WHISKY.....	39
FIGURA 1.3.4 - CATÁLOGO DE MADEIRAS DE ARISTEU PIRES.....	40
FIGURA 2.1.1 - IMAGENS QUE CHAMARAM ATENÇÃO EM MINHA PRIMEIRA VISITA À FÁBRICA. MUITAS ESTRUTURAS DE MADEIRA POR TODA A PARTE.....	76
FIGURA 2.1.2 - DIAGRAMA ESQUEMÁTICO DA FÁBRICA.....	79
FIGURA 2.1.3 - A ESQUERDA OS FUNCIONÁRIOS SAEM PARA INTERVALO. A DIREITA OS TRABALHADORES JOGAM CARTAS NO INTERVALO.....	84
FIGURA 2.2.4 - A ESQUERDA A POLTRONA BETO E A DIREITA A POLTRONA VOLTAIRE.....	87
FIGURA 2.2.5 - SEQUÊNCIA DE IMAGENS EXPLICATIVAS SOBRE A CONSTRUÇÃO DO ENCOSTO DA POLTRONA BETO.....	89
FIGURA 2.2.6 - SEQUÊNCIA DE IMAGENS EXPLICATIVAS SOBRE A PRODUÇÃO DO ESTOFADO DA POLTRONA MOLE....	95-98
FIGURA 2.2.7 - SEQUÊNCIA DE IMAGENS EXPLICATIVAS SOBRE A APLICAÇÃO DE TRAMA DE PALHA SOBRE ASSENTO E ENCOSTO.....	99
FIGURA 2.3.1 - MÓVEIS DE SERGIO RODRIGUES COM ALGUM TIPO DE DEFEITO EXPOSTOS AO TEMPO NOS FUNDOS DA FÁBRICA.....	105
FIGURA 3.1.1 - BANQUINHO JAKE DE FERNANDO MENDES PRODUZIDO COM SISTEMA DE ENCAIXES DE MADEIRA.....	113
FIGURA 3.1.2 - CADEIRA MARIANTE DE FERNANDO MENDES.....	115
FIGURA 3.1.3 - BANCO ELP I DE FERNANDO MENDES.....	117

FIGURA 3.1.4 - POLTRONA SAPÃO DE FERNANDO MENDES.....	120
FIGURA 3.1.5 - POLTRONA GRUDE DE FERNANDO MENDES E JULIA KRANTZ.....	121
FIGURA 3.1.6 - CADEIRA MENNA DE SERGIO RODRIGUES.....	123
FIGURA 3.1.7 - ESBOÇO DE SERGIO RODRIGUES ENCONTRADO POR FERNANDO MENDES. O ESBOÇO SUGERIA SER A POLTRONA XIBÔ, COMO JÁ HAVIA OUTRA CADEIRA PRODUZIDA COM ESSE NOME, SERVIU COMO REFERÊNCIA PARA A CADEIRA BENJAMIN.....	123
FIGURA 3.1.8 - LOGO DO INSTITUTO SERGIO RODRIGUES.....	130
FIGURA 3.1.9 - DESENHO DE SERGIO RODRIGUES: NARRATIVA FICCIONAL DA SUPOSTA CRIAÇÃO DA POLTRONA MOLE.....	132
FIGURA 3.1.1 - IMAGEM RETIRADA DO CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO SOBRE SERGIO RODRIGUES QUE ACONTECEU EM MILÃO (2015). NESSE CASO HÁ A COMPARAÇÃO ENTRE AS TRÊS VERSÕES DA POLTRONA MOLE CRIADAS NA DÉCADA DE 1950 A 1960, RESPECTIVAMENTE: MOLE, SHERIFF E MOLECA.....	135
FIGURA 3.2.1 - IMAGEM DOS DOIS CONVITES ENVIADOS POR EMAIL DIVULGANDO O BRUNCH QUE OCORRERIA NA LOJA COM PARTICIPAÇÃO DE ARISTEU PIRES (RETIREI AS INFORMAÇÕES QUE EXIBEM DADOS E A LOGO DA LOJA PESQUISADA).....	148
FIGURA 3.2.2 - CADEIRA CLAUDIA DE ARISTEU PIRES.....	150
FIGURA 3.3.1.1 - DIAGRAMA SOBRE DOIS MOVIMENTOS DESCRITOS POR REZENDE.....	164
FIGURA 4.1.1 - ORÇAMENTO QUE UTILIZA O NOME DE SERGIO RODRIGUES PARA UM MÓVEL QUE NÃO FOI PRODUZIDO PELO DESIGNER.....	207
FIGURA 4.1.2 - DO LADO ESQUERDO A POLTRONA DIZ DE SERGIO RODRIGUES, DO LADO DIREITO A SUPOSTA CÓPIA....	208
FIGURA 4.1.3 - ILUSTRAÇÃO PRODUZIDA POR JADER ALMEIDA PARA MOSTRAR OS NÍVEIS DE SIMILARIDADE. UTILIZAÇÃO DE	

SILHUETAS E DE LINHAS QUE EVIDENCIAM E COMPARAM A PROPORÇÃO DOS DOIS PRODUTOS....	209
FIGURA 4.2.1 - PADRÕES DE CONTRAPOSIÇÃO.....	215
FIGURA 4.2.2 - VARIAÇÕES DE CLASSIFICAÇÃO DE ARTE EM RELAÇÃO AOS MÓVEIS DE DESIGN AUTORAL.....	216
FIGURA 4.2.3 - FORMAÇÃO DA BOLHA.....	219
FIGURA 4.2.4 – A BOLHA ATRELA-SE A PEÇA DE MANEIRA REFLEXIVA.....	220
FIGURA 4.2.5 – MOVIMENTO DA BOLHA NA TRIDIMENSIONALIDADE BIOGRÁFICA AGLUTINA-SE A NOVOS ACONTECIMENTOS E SIGNIFICAÇÕES.....	221

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>14</b>
<b>1 ARTE, DESIGN, GOSTO E CONSUMO .....</b>	<b>17</b>
1.1 <b>INFORMAÇÕES IMPORTANTES PARA A COMPREENSÃO DO TEXTO SOBRE SERGIO RODRIGUES.....</b>	<b>18</b>
1.2 A LOJA- CONSTRUÇÃO DE LEGITIMIDADE .....	24
1.3 PERCEPÇÕES SOBRE OS MATERIAIS .....	37
1.4 DISCURSOS SOBRE DESIGN E ARTE.....	48
1.5 A PROJEÇÃO DAS LOJAS, CIRCUITOS DE VENDA E NOÇÕES QUE SE FAZ DO PÚBLICO.....	61
<b>2 PROCESSOS PRODUTIVOS NA INDÚSTRIA – RECEPÇÃO, AGLUTINAÇÃO E EXPANSÃO.....</b>	<b>74</b>
2.1 O CAMPO DA FÁBRICA.....	75
2.2 TRANSMUTAÇÃO: O UNIVERSO DAS POSSIBILIDADES.....	86
2.3 PRODUÇÃO E EXIBIÇÃO – A HARMONIA DAS ESFERAS .....	104
<b>3 ARQUITETOS, DESIGNERS E ESCRITORES – CONVERSAS SOBRE PROCESSOS, AUTORIA E ARTE.....</b>	<b>110</b>
3.1 VISITA AO ATELIER DE SERGIO RODRIGUES E CONVERSAS COM FERNANDO MENDES – PROCESSOS INVENTIVOS E PRODUTIVOS.....	111
3.2 ARISTEU PIRES – BATISMO DAS CADEIRAS.....	147
3.3 CONVERSA COM OS ARQUITETOS.....	154
3.3.1 IVAN REZENDE – LIVRO SOBRE SERGIO RODRIGUES.....	154
3.3.2 SABINA BOTTARELLI – DECORAÇÃO E ARTE AGRADÁVEL AOS SENTIDOS.....	166
3.3.3 JORGE ELMOR – EDUCAÇÃO PELOS OBJETOS.....	174
3.3.4 YURY ALBRETCH – CONCEITO X DIA-A-DIA.....	189
<b>4 LIN BRASIL - LICENCIANTE DE SERGIO RODRIGUES.....</b>	<b>198</b>
4.1 LIN BRASIL - LICENCIANTE DE SERGIO RODRIGUES.....	199
4.2 DIAGRAMAS ESQUEMÁTICOS.....	214

## Introdução

Esse trabalho pretende se debruçar sobre o que se entende por design autoral, o foco da pesquisa são os móveis de autor, mais especificamente os comercializados em uma loja que escolhi para iniciar meu trabalho de campo.

O procedimento adotado foi o de seguir os fluxos e deixá-los me levar para outros pontos de interesse. Destarte iniciei numa loja de Curitiba que comercializa objetos de design autoral e que também possui um grande showroom do arquiteto/designer brasileiro Sergio Rodrigues e detém a venda exclusiva sobre as peças dele na cidade. Vale ressaltar que, de maneira geral as lojas que comercializam esse tipo de peça buscam exclusividade sobre elas, portanto se uma determinada loja possui uma peça à venda outra não deverá possuí-la (na mesma cidade). A proprietária da loja em questão é casada com o dono de uma das fábricas licenciadas a produzir os móveis de Rodrigues, bem como outros produtos comercializados por ela. Por sua vez, a irmã do proprietário da fábrica possui a empresa Lin Brasil, licenciante dos direitos de grande parte dos móveis de Rodrigues e responsável pelo trabalho de retomada do designer meados dos anos 2000. Deste modo pude trafegar por essas conexões de maneira quase que natural de uma etapa a outra em minha etnografia, o campo nesse sentido se apresentou de maneira clara sobre o que eu deveria fazer. Não me limitei somente a essas relações, a partir dos interlocutores que tive contato na loja expandi minha pesquisa também para arquitetos que trabalham na área de decoração e prospectam em grande medida padrões do que é aceitável em sua área. Fui também para o Rio de Janeiro entrevistar um dos organizadores do livro “Conversas ilustradas com Sergio Rodrigues” (2014) e visitar o atelier de Rodrigues onde entrevistei o primo do designer, Fernando Mendes, que trabalhou muito tempo com ele e também atua no ramo de criação do mobiliário autoral.

Acredito que o vislumbre de meu campo irá se apresentar na constelação de assuntos aparentemente distintos que devem se encaixar como um quebra cabeça. Algumas discussões se sobrepõem a outras de maneira convergente. A noção sobre as peças de design autoral é amplamente debatida e relacionam-se com questões sobre reprodutibilidade técnica, aura, arte e mercado. Esse tipo de trabalho de design que se liga diretamente com a pessoa do autor provocam opiniões amplamente divergentes e perpassam questões importantes da cultura material

contemporânea entre arte, design e indústria. Produtores, vendedores, arquitetos, criadores e licenciantes possuem concepções plurais e entendimentos muito diferentes sobre o assunto. A complexidade do tema funda-se justamente na vastidão multímota dessas articulações conceituais e no tráfego socialmente intrincado dessas peças, que ora são expostas em museus ao lado de quadros de arte, ora passam por processos industriais de produção seriada e abarcam grandes porções de produção artesanal. De um ponto a outro as peças transbordam uma complexidade labiríntica de conceituações, fazeres e atuações que fogem de concepções atomizadas de arte, mercado, reprodutibilidade, etc. Em outras palavras esses pontos plurais de definição serviram como ponto de partida. O ponto de chegada seria, portanto, compreender como em cada momento de meu campo os objetos se inserem, como as diferentes articulações orientadas por eles atuam e de que forma a autoria desempenha um fator impar nessas peças dentro do meio em questão.

Antes de terminar esta introdução quero atentar para a utilização de termos como “objeto” e “coisa”, detenho-me nesse ponto, pois acredito que seja importante, mesmo quando não se faz distinção entre um e outro, salientar a discussão, muitos dos textos sobre a cultura material não o fazem. Etimologicamente *objetum* remete a ideia de algo que existe fora de nós mesmos. A noção do objeto relaciona-se com a ideia da permanência ligada a inércia, dentro da noção da sociedade industrial objeto estaria ligado à noção do artificial, sendo produto do Homo Faber e de uma civilização industrial como explica Moles (1981,p.25-26). A noção de objeto faz imenso sentido quando olhamos para o entendimento de projeto que se tem dentro de uma produção de design. No entanto, essas noções talvez tornem a análise da cultura material demasiadamente enrijecidas. Ingold (2012), por exemplo, propõe que se deve usar o termo “coisa” por remeter a características fluidas que perpassam por processos vitais, que conectam todas as coisas (leia-se das substâncias materiais, a vida). Em outras palavras, coisas estão sujeitas ao eterno movimento vital e a alterações promovidas por esse fluxo. A noção de objeto, para Ingold, é de algo que se limita a si próprio, opondo-se, portanto, a proposição dele. Seja como for, eu utilizo a palavra objeto e coisa com o mesmo sentido, ainda que, grosso modo, uma implique em permanência e a outra expansão semântica. Em campo, não encontrei qualquer distinção entre os termos.



Por fim, no próximo capítulo traço brevemente algumas questões pontuais sobre Sergio Rodrigues e abordo a etnografia que desenvolvi na loja. Busco tratar sobre noções da construção do ambiente dos objetos, classificações, materialidade, etc. No segundo capítulo detenho-me a etnografia desenvolvida na fábrica onde se produz alguns móveis vendidos na loja, tentei abordar a organização e aspectos produtivos que envolvem a técnica e materiais. No capítulo três apresento uma série de entrevistas com alguns arquitetos que mantêm relação com a loja, Ivan Rezende um dos organizadores do livro sobre Sergio Rodrigues e a visita que fiz ao atelier, onde entrevistei Fernando Mendes. As entrevistas mesclam-se com análises teóricas e comparativas. No último capítulo há uma entrevista com a proprietária da Lin Brasil, juntamente com uma reflexão que busca abarcar as grandes questões que surgiram nessa pesquisa valendo-me de esquemas gráficos. Optei por seguir essa ordem, pois nos primeiros dois capítulos evidencia-se um forte contraste entre a loja e a fábrica, produção e exposição atuam, em alguns casos, com fatores estruturais inversos. Devo salientar que método etnográfico é mais presente nesses dois primeiros capítulos. No capítulo três como as entrevistas se deram de maneira formal e meu encontro com cada interlocutor foi único, optei por trazer a voz desses profissionais de maneira mais direta, valorizando não tanto o que é feito (pois não consegui acompanhar o dia-a-dia desses profissionais), mas o que é dito, buscando apresentar ao leitor a densidade dos discursos aliada às discussões conceituais. Isso não é tudo, senti a necessidade de dedicar um espaço específico para esses personagens que possuem papéis sociais importantes e bem definidos dentro da rede, como: o designer, o arquiteto e no capítulo seguinte a licenciante. Para cada um deles esperam-se determinadas ações e como veremos cada um possui um discurso muito peculiar sobre o tema. O capítulo quatro, conclusivamente, além de traçar um panorama geral da pesquisa segue por uma linha semelhante ao capítulo três, no entanto, como a entrevista com a proprietária da Lin Brasil apresenta questões que compilam em grande medida diversos assuntos tratados ao longo do trabalho optei por apresentá-la por último.

## **Capítulo I - Etnografia da loja.**

Neste capítulo o foco recai na pesquisa desenvolvida na loja que comercializa objetos de design autoral em Curitiba, bem como nas informações básicas necessárias para o entendimento dos assuntos tratados, por conta disso o primeiro subcapítulo apresenta uma breve biografia sobre o arquiteto/designer Sergio Rodrigues. Os demais subcapítulos desmembrarão a análise para diferentes assuntos que permeiam o ambiente da loja como: construção do ambiente; noções sobre materiais e materialidade; conceitos locais sobre arte, reprodutibilidade técnica, arte, etc. postos em diálogo com diferentes bibliografias relativas ao assunto e por fim uma abordagem do consumo desses objetos de luxo de qual trato.

Palavras-chave: 1. Materialidade; 2. Reprodutibilidade técnica; 3. Consumo; 4. Bens de luxo.

### **1.1 Informações importantes para a compreensão do texto sobre Sergio Rodrigues.**

Apesar de minha pesquisa tratar sobre o design autoral, e com isso citar diversos designers que surgiram nos discursos em campo e da rede na qual tentei seguir, é o nome de Sergio Rodrigues que em grande medida atua como um fio condutor por ser amplamente citado. Destarte apresentarei pontualmente elementos biográficos sobre o designer tido como um dos grandes nomes do mobiliário moderno brasileiro bem como alguns de seus móveis que permeiam os discursos de meus interlocutores. Certamente não poderei fazer justiça à rica biografia e o amplo trabalho de Rodrigues, necessitando de uma dissertação inteira para isso, portanto nesse subcapítulo detenho-me em apresentar apenas o necessário para a melhor compreensão sobre alguns detalhes tratados ao longo da dissertação.

Sergio Rodrigues nasceu em 22 de setembro de 1927 no Rio de Janeiro. Suas biografias destacam a ebulição cultural em que viveu, Rodrigues era sobrinho do famoso cineasta Nelson Rodrigues, e seu pai, Roberto Rodrigues, era ilustrador “a imprensa diária e as artes constituíam o pano de fundo de seu cotidiano, uma verdadeira usina de criação que despertou em Sergio o interesse profundamente marcado pelas manifestações culturais e pela criação artística” (SANTOS, 2000, p.177). Formou-se arquiteto em 1952 pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade do Brasil. Recém-formado foi trabalhar em Curitiba, o maior polo madeireiro do país na época, no entanto sua experiência não foi das melhores, além de problemas que teve com alguns projetos arquitetônicos, sofreu um fracasso comercial na venda de seus móveis. Em seis meses, um único sofá vendido (idem, p.21).

Em 1954 Rodrigues cria a Oca (fábrica e lojas) como explica Loschiavo (idem, p.25):

“Para Lucio Costa, em algumas peças Sergio Rodrigues conseguiu resgatar o espírito da mobília tradicional e também aspectos do Brasil indígena. De fato, nesse momento ele fez coexistir o Brasil-brasileiro com o Brasil-de-Ipanema, cantado mais tarde (1962) por Tom Jobim e Vinicius de Moraes na célebre “Garota de Ipanema”, e com o Brasil da industrialização paulista, afinal a Oca era representante de modelos selecionados das principais fábricas de São Paulo, como

a Forma e a Dominici, entre outras, e da única revendedora paulista de móveis modernos da época, a Ambiente.”

Um tema recorrente em meu campo é a ideia da brasilidade inculcada nos projetos do arquiteto, o nome “Oca” clarifica essa questão. Segundo Loschiavo (idem, p.27-28) a Oca manifestou formas e padrões da cultura brasileira e talvez tenha sido uma das experiências mais comprometidas com os valores culturais da terra. O nome não foi por acaso e nem por marketing, a ideia estava agregada a “filosofia de produção de móveis” que se esboçava nas concepções de Sergio Rodrigues. Não só, a busca da brasilidade esteve muito ligada à efervescência cultural carioca dos anos 50 e 60. Desta maneira a proposta de Rodrigues foi a de criar um laboratório de móveis, arte e artesanato brasileiro. O nome Oca, portanto, seria como “um retorno às fontes indígenas, o gosto pelos materiais tradicionais”.

Nesse aspecto podemos salientar duas questões, a maneira como se enfatiza a busca por uma realidade nacional no âmbito do mobiliário, nesse primeiro tópico entende-se a questão indígena de maneira muito pontual e peculiar, com efeito, a busca de uma transfiguração manifesta na forma e nos materiais (entendidos como tradicionais). A segunda questão é a ênfase na subdivisão promovida por Loschiavo, “móveis, arte e artesanato”, esse laboratório de que fala a autora parece ter funcionado no que diz respeito à mistura de todos esses elementos classificativos. As terminações em meu campo assumem uma diversidade tão vasta, criando assim a impossibilidade de qualquer demarcação fechada, em grande medida essas indefinições serviram-me como ponto de partida.

No site do Instituto Sergio Rodrigues comenta-se que (ZAPPA, 201[?]) a maneira ímpar como os produtos eram apresentados na loja da Oca abriu caminho para que o autor ganhasse protagonismo em sua criação, a exposição dos móveis enfatizava o nome do autor e os materiais utilizados. É a partir do trabalho de Rodrigues que começa a surgir a proeminência do autor que passa a atuar como um elemento central no design. Sergio afirmava que sua intenção não era somente expor o móvel, o ambiente da Oca era utilizado para expor trabalhos de artistas plásticos, mas também para fazer experiências na área do design. Outro ponto da biografia do designer que quero enfatizar nesse momento, que parece estar no cerne de uma parte das discussões em minha pesquisa é a exposição “Móveis como objetos de arte” realizada em 1962, inventada e coordenada por Rodrigues. Evento

tido como um dos marcos histórico para a discussão do que chamamos de design de autor, ou design autoral. A exposição antecipa tendências contemporâneas que enxerga o design como arte. Essa questão causava inquietação no designer, porque, segundo ele, não se dava o devido valor no móvel como objeto de arte. As revistas e a mídia quando citavam um quadro nomeavam o autor do quadro, quando mostravam um tapete, tratavam sobre os materiais, mas sobre os móveis nada se dizia, não havia a devida atenção e por conta disso Rodrigues buscou enfatizar os aspectos pouco reconhecidos no mobiliário. Dentre os convidados estavam Oscar Niemeyer, Lucio Costa, mas não se limitou somente aos profissionais consagrados, mas também novos talentos, a fábrica da Oca se encarregou de produzir a criação de todos e na exposição os “móveis autorais” foram acompanhados do nome do autor, origem e características (idem).

Sergio Rodrigues criou para apresentar nessa exposição a poltrona Chifruda, com apenas dois exemplares produzidos na época (ver figura 1.1.2). Atualmente a poltrona ganhou uma série limitada, tema que abordarei posteriormente. Segundo o Instituto (idem), Rodrigues queria mostrar a qualidade dos artesãos da Oca e a cadeira Chifruda nasceu a partir dessa vontade de demonstrar a qualidade da costura dos elementos de couro. O designer queria mostrar algo lúdico, brincou com sua paixão pelos Vikings trazendo certos elementos desse contexto para compor o visual desse móvel. “Os puros”, nas palavras de Rodrigues, acharam estranho, “uma falta de gosto”.

Rodrigues produziu outro móvel de destaque para compor o acervo da exposição, a icônica poltrona Mole (ver figura 1.1.1), objeto que aparece em diferentes momentos de minha pesquisa. Embora o desenho seja de 1957 por conta de uma encomenda feita pelo fotógrafo Otto Stupakoff. A produção efetiva se deu somente no ano da exposição em questão e não foi bem aceita (SANTOS, 2000, p.47-49):

“Segundo ele, a peça não foi nada bem recebida: “Se os desenhos que eu desenhava eram considerados ‘futuristas’, aquilo, então, não teria qualificação. Um pastelão de couro sobre aqueles paus, era demais (...) Os curiosos de vitrine diziam: pra cama de cachorro tá muito caro!””

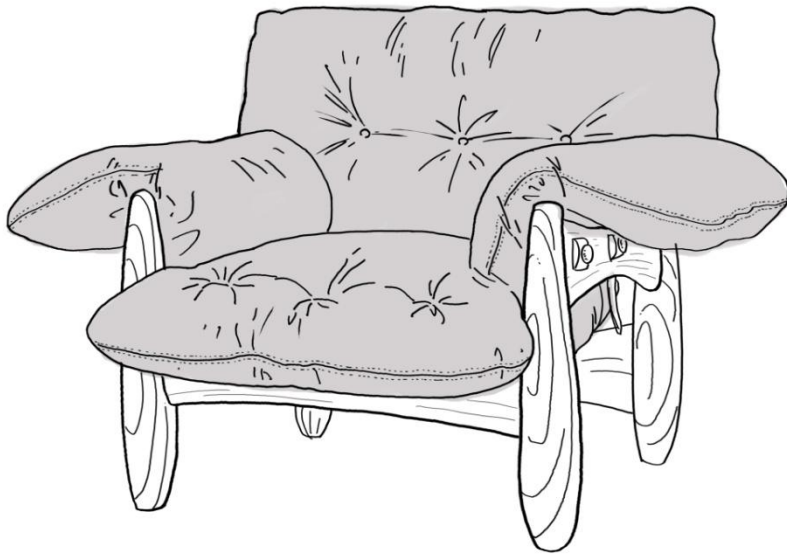


Figura 1.1.1 – Poltrona Mole de Sergio Rodrigues.  
FONTE: O autor (2015).

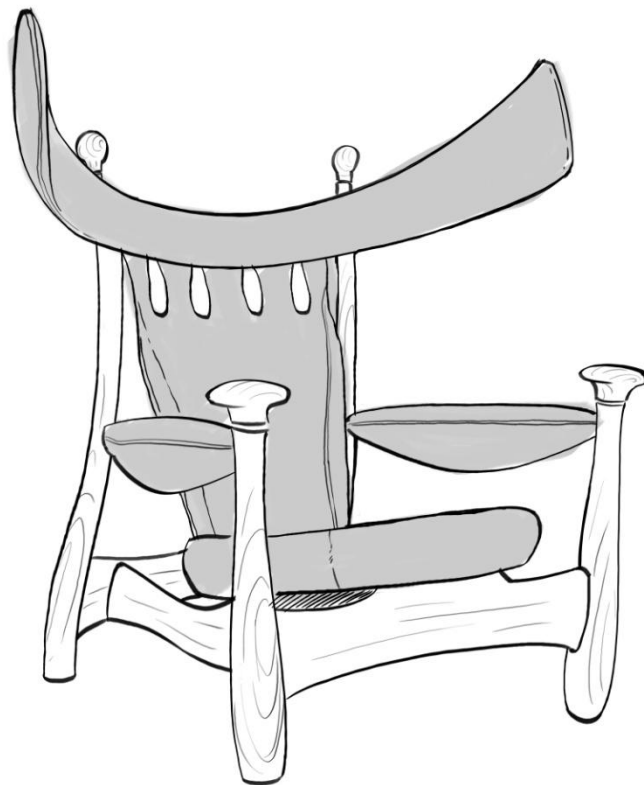


Figura 1.1.2 – Poltrona Chifruda de Sergio Rodrigues.  
FONTE: O autor (2015).

Segundo Loschiavo um dos destaques da poltrona é a busca de uma maneira diferenciada de sentar, de forma a emergir certa informalidade “muito peculiar do comportamento do carioca”. Inclusive o nome provém do apelido molenga, como os operários costumavam chamar na fábrica. Segundo o próprio Sérgio essas referências à suposta cultura material brasileira não foram programadas pelo seu projeto, justamente por “serem coisas naturais que estavam no sangue e nos hábitos da família nordestina”(idem, p.49).

Depois de certo tempo a poltrona Mole foi aceita em determinados grupos. Despertando a atenção de várias personalidades, dentre elas o então governador Carlos Lacerda que sugeriu a Rodrigues enviar a poltrona para um concurso na Itália. Uma semana mais tarde os organizadores do concurso avisaram que a Mole já era conhecida, fato que surpreendeu Rodrigues, ele não sabia que sua poltrona era conhecida na Europa. Desta forma, o arquiteto fez algumas alterações e esta - nova poltrona- por sua vez foi aceita, conquistando o primeiro lugar no IV Concurso Internacional do Móvel, em Cantu, Itália, em 1961 (Zappa, 201[?]). Um dos critérios para a premiação era o de “expressão de regionalidade”, como ficou claro no relatório de premiação que dizia o seguinte: “(...) único modelo com características atuais, apesar da estrutura com tratamento convencional, não influenciada por modismos e absolutamente representativo da região de origem.” (SANTOS, 2015, p.181). Desta forma, países externos ao Brasil perceberam elementos de uma identidade nacional, e o Brasil também (ZAPPA, 201[?]):

Logo a Mole se tornaria um ícone, talvez a peça de design brasileiro individualmente mais conhecida. O sociólogo Odilon Ribeiro Coutinho afirma que a Mole foi o primeiro objeto de arte “irredutível” brasileiro, que não imitava o colonizador. “É uma síntese admirável do espírito brasileiro.” [...]

[...] O criador explicou as versões da sua criatura na entrevista da *Folha* de 2006: “Há três modelos da Poltrona Mole. A primeira foi criada em 1957 e tinha uma estrutura mais rígida. A segunda versão foi enviada para a Itália, em 1961. Depois veio a versão Moleca. Como não era possível criar uma poltrona da noite para o dia, Sergio pegou a própria Mole e fez algumas variações. Manteve os mesmos pés, a estrutura, e naquilo que era plano e reto, fez algumas curvas. Um mês depois chegou a premiação da Itália e logo após um convite da firma Isa, de Bergamo, para produção em série. A fábrica chamou a Mole de Sheriff. Já a terceira Mole depois foi chamada de Moleca. É desmontável, para reduzir o custo de embalagem e transporte nas exportações, com certos toques coloniais, de madeira e montagem com cunhas.”

Sergio Rodrigues se desligou da Oca após atuar 13 anos. Vale citar também que nos anos 1960 ele tentou abrir uma loja, a Meia-Pataca, com preço mais acessível, contemplando a produção de móveis em série. Até então seus móveis, por conta do virtuosismo estético/criativo e complexidade produtiva, eram produzidos quase que artesanalmente (SANTOS, 2015, p.183). No entanto a loja teve vida curta. O arquiteto nunca deixou de projetar, e atuar na área da arquitetura, mas, foi somente meados dos anos 2000 que seu trabalho recebeu um novo tratamento para ampla divulgação frente ao público e reedição de suas peças. Esse trabalho foi feito pela empresa Lin Brasil. Nessa época Rodrigues chegou inclusive a produzir material novo como, por exemplo, a cadeira Diz.

Em 2014 Sergio Rodrigues faleceu. Nessa época ele com seu sobrinho Fernando Mendes estavam preparando uma nova poltrona, lançada postumamente pouco tempo depois, a Poltrona Benjamin entendida por alguns como uma grande compilação do trabalho do designer.

Antes de concluir esse breve resumo sobre a biografia de Sergio Rodrigues, gostaria de apresentar a classificação feita por Loschiavo (SANTOS, 2015, p.207) sobre os tipos de móveis comercializados no mercado, pois uma delas relaciona-se diretamente com o assunto pesquisado. Com a escala massiva atingida nos anos 1970 – 1980 no que diz respeito a produção de móveis, o mercado passou a apresentar diferentes segmentações demarcando algumas vertentes. Loschiavo define quatro: “o móvel de autor, assinado, com canais de venda e faixa de clientela próprios”. Móveis de massa voltados para o mercado de consumo popular. Os móveis reciclados, isto é, retorno da utilização de mobílias do passado onde “cópias e obras verdadeiras coexistem em antiquários e lojas de móveis usados em geral”. Por fim os móveis institucionais, uma categoria que ganhou força no mercado a partir dos anos de 1970, destinados a ambientes como escritórios, ambientes públicos, hospitais, etc.

Essas classificações servirão em certa medida como padrão contrastivo com a exposição dos dados de campo. O que se chama de móvel de autor, parece existir como uma categoria fortemente expandida para além das classificações bibliográficas acadêmicas, mas de uso comum dentro do campo estudado como veremos.



Abordarei os casos enumerados acima com maior profundidade ao longo da pesquisa. A seguir inicio a etnografia em uma das lojas que comercializa peças de Sergio Rodrigues em Curitiba.



Figura 1.1.3 – Poltrona Diz de Sergio Rodrigues produzida nos anos 2000 (época em que seu trabalho retornou com força).  
FONTE: O autor (2015).

## **1.2 A loja- construção de legitimidade.**

Mario Vargas Llosa (2009 [2001]) escreveu certa vez, que a especialização do conhecimento causada pelo desenvolvimento da ciência e da técnica leva à incomunicabilidade social, à fragmentação do conjunto de seres humanos em estabelecimentos ou guetos culturais de técnicos. Como reflexo, a ciência e a técnica não podem mais cumprir a função cultural integradora em nosso tempo por conta da infinita riqueza de conhecimentos e a rapidez de sua evolução, que levou à especialização e ao uso de vocabulários herméticos. Longe de propor uma perspectiva fatalista e de concordar integralmente com a argumentação de Vargas Llosa que mesmo quando discute sobre as grandes questões traz sabor literário, é possível sentir-se inspirado a pensar sobre o que implicam certas tendências a especialização. Venho do desenho industrial, e a antropologia teve para mim essa função integradora (ainda que o texto de Vargas Llosa servisse para defender a literatura, não a antropologia). A beleza dela -a antropologia- está justamente em conectar e dialogar, extrair conhecimentos de relações, e outras tantas infindáveis características positivas. A antropologia e o design já se ligaram diversas vezes

ainda que às escondidas como os autores Ton Otto e Rachel Charlotte Smith (2013, p.1-29) mostram na breve análise histórica sobre essa conexão, em muitos casos de maneira utilitarista é verdade. Como pesquisador, minha simples motivação era poder olhar para o design de outra forma, esquecer um pouco da máxima “forma segue função”, ou pensar em alguma ideia mirabolante para um carro “conceito”. Queria olhar como antropólogo para o design, mesmo que talvez em meu texto deixe transparecer certas inclinações para com minha área mãe e por isso já peço desculpas de antemão ao leitor. Tentei me purificar ao máximo, mas as frestas sempre acumulam resquícios e talvez exista certa ingenuidade na ideia de purificação e outra ingenuidade maior em presumir que se conhece plenamente a área da qual se tem maior afinidade, no caso o design.

Nem sempre o familiar é conhecido, como diria Gilberto Velho (VELHO, 2013 [1978], p.78). É possível transcender, em determinados momentos, as limitações de origem do antropólogo e chegar a ver o familiar não necessariamente como exótico, mas como uma realidade mais complexa do que aquela representada pelos mapas e códigos através dos quais fomos socializados. Estranhar o familiar é possível quando somos capazes de confrontar intelectualmente, e até emocionalmente, versões e interpretações diversas a respeito de fatos e situações (idem, p.78). Descobri mais tarde que o familiar não era tão conhecido como imaginava.

Os estudos que fazem ponte sobre antropologia e design começam a aflorar de maneira nova, juntamente com a guinada para os estudos sobre a cultura material presente na antropologia atual<sup>1</sup>. Este trabalho pretende humildemente contribuir nesse sentido.

Especificamente resolvi olhar para o chamado design autoral, produtos que possuem o nome do designer agregado ao produto (uma definição grosso modo como ponto de partida, pretendo conseguir mostrar os processos do qual o design autoral faz parte). Realizei grande parte da pesquisa em uma loja que comercializa

---

<sup>1</sup> A cultura material sempre esteve presente na antropologia desde Morgan, no entanto sempre se manteve coadjuvante nunca assumindo o papel de protagonista como agora. Após a forte crítica de Boas a maneira como os evolucionistas tratavam as questões materiais e a profissionalização que promoveu a junção dos papéis de “etnógrafo” e “antropólogo”, tomando Malinowski como referência (ainda que de uma escola antropológica completamente diversa da de Boas), a antropologia divorcia-se dos museus e relega o estudo da “cultura material” a uma condição periférica. Grande parte, por conta do desgaste sofrido pela perspectiva etnocêntrica da antropologia vitoriana evolucionista (GOLÇALVES, 2007, p. 15-19). Muito embora a cultura material nunca tenha sumido de fato na antropologia (nem teria como), basta lembrarmos dos braceletes e dos colares do Kula ou ainda as máscaras Dogon, esses estudos passaram um bom tempo sem ocupar o foco principal. Apenas de algumas décadas para cá, mais especificamente no decorrer da década de 80, passou-se a olhar com maior atenção para essas questões.

objetos de design em Curitiba, este foi meu ponto de início. Visitei outras (inclusive no Rio de Janeiro), mas foram visitas breves, irei me deter apenas em casos muito pontuais se necessário. O estabelecimento em questão possui exclusividade na venda dos móveis de Sergio Rodrigues em Curitiba e um grande showroom sobre o designer, por conta disso decidi tomar como ponto de partida essa loja em específico.<sup>2</sup>

Apesar de ter iniciado meu campo, 14 de Fevereiro de 2014 na loja em questão, fiz algumas visitas em 2012 quando iniciei meus estudos em antropologia. Na época ainda tentava entender os processos etnográficos, meu olhar não era dos melhores. No dia de meu retorno, obviamente procurei pelos dois vendedores que haviam me recepcionado dois anos antes. Descobri que Adriana, uma das vendedoras, havia morrido há mais de um ano. Um dos relatos dela me despertou imenso interesse para pesquisar em profundidade a área. Segundo a vendedora, um cliente certa vez, pediu para ver os “objetos de arte” que eles possuíam, referindo-se às cadeiras e poltronas de designers. A partir desse momento passei a pensar sobre o tráfego de classificações entre arte e design que em grande parte permeará essa pesquisa e serviu como um ponto de partida.

Minha inserção no campo ocorreu de modo tranquilo. Tomei um café nos fundos da loja com a proprietária (fevereiro de 2014). Ela disse que poderia ficar o tempo que quisesse no local. Expliquei de maneira geral sobre o que estava estudando e entreguei uma carta da universidade endossando a importância do estabelecimento em minha pesquisa.

Acredito que jamais haviam recebido um pesquisador que passara tanto tempo no recinto. Muitos arquitetos iniciantes vão à loja buscar informações e preços, é provável que todos já estejam acostumados com esse tipo de pesquisa, idas rápidas, conversa de aproximadamente 20 minutos com algum vendedor, troca de emails com tabelas de preços e despedidas cordiais. Já o tempo da experiência etnográfica possui certas peculiaridades.

---

<sup>2</sup> Ouvi de um interlocutor que é um dos maiores showrooms de móveis de Sergio Rodrigues na América latina. Fato que provocou riso quando mencionei a proprietária da empresa detentora de parte dos direitos sobre as peças do designer, é a empresa que envia os materiais para o showroom. O riso se deu não por conta de que a informação seja falaciosa, mas pela maneira como foi explicitada. A proprietária explicou que é um showroom dos mais completos por conta da facilidade de acesso entre a empresa dela e a loja.

Muitos dias em campo foram sem movimento, clientes rarefeitos e sem grandes acontecimentos. Passei longos períodos lendo um livro sobre Sergio Rodrigues (todos diziam que era muito raro) disponível para consulta na loja. Aproveitei o tempo para lê-lo, pois não encontrei em nenhuma biblioteca (posteriormente consegui comprá-lo, pouco tempo antes de ir ao Rio de Janeiro visitar o ateliê do designer).

O estabelecimento situa-se na região do Batel em Curitiba, bairro visto como “nobre”. Nesse ponto existem diversas lojas de design, que constituem em certo sentido uma *mancha*. Magnani (2008[1996], p.40) define *manchas* como “áreas contíguas do espaço urbano dotadas de equipamentos que marcam seus limites e viabilizam... uma atividade ou prática predominante”. Dessa forma, esses estabelecimentos, “seja por competição ou complementação, concorrem para o mesmo efeito. Constituem pontos de referência para a prática de determinadas atividades” (idem, p.41). Em minha pesquisa de campo descobri que sua localização atual nem sempre fora ali, mas num lugar afastado. Apesar de seu espaço antigo ser muito maior (com diversos andares), não era propícia por ser “fora de mão” segundo a proprietária do estabelecimento, fato que em certa medida comprova o reconhecimento daquele lugar em específico como melhor localizado para quem busca produtos de decoração.

Como a maioria das lojas do ramo, possui vitrine expondo alguns objetos distintos que comercializa. A fachada exhibe fotos dos móveis de Sergio Rodrigues com sua respectiva assinatura. No tempo em que desenvolvi minha pesquisa, vi também a vitrine expondo móveis de Aristeu Pires (de quem falarei mais adiante).

De acordo com quem trabalha no recinto, praticamente nenhum comércio em Curitiba consegue bancar seus custos puramente vendendo móveis de “design assinado”. Segundo eles -os funcionários - é pelo fato da cidade ser muito fechada para esse tipo de produto, diferentemente do Rio de Janeiro ou São Paulo que possuem locais especializados apenas na venda desse tipo de coisa.

O estabelecimento possui um grande galpão nos fundos e showroom na parte da frente. Comercializam também, móveis clássicos (entalhados à mão), móveis comerciais (segundo a definição de alguns interlocutores, seriam aqueles móveis, feitos para simplesmente vender, sem qualquer tipo de design assinado), tecidos, papéis de parede, estampas que são aplicadas em tapetes, almofadas, etc. em suma coisas que englobam o universo da decoração. Busca-se destaque nos

objetos ditos de “design assinado” que em certa medida funcionam como grande atrativo do estabelecimento.

No local, quis entender como funcionava o processo de distinção dos móveis de design autoral dos demais. Em outras palavras, como espacialmente esses, são dispostos de maneira a se destacar dos demais, não somente por seu virtuosismo estético, mas pela ênfase espacial e organizacional dada a eles.

Numa manhã de feriado de Carnaval, ainda no começo de meu campo, pude participar da redistribuição dos móveis. Nesse dia descolei a unha de meu polegar no final da tarde, o que me impediu de continuar no dia seguinte. Eu, mais dois ajudantes movíamos as coisas segundo a orientação da proprietária. Ela tentava “fechar” os ambientes para melhor dispor os móveis no galpão, isto é, demarcava-se uma pequena área e então se buscava dispor as coisas de modo a simular uma sala de estar, sala de jantar, etc. tudo isso no grande espaço do galpão. A preocupação se deu na combinação de cores e objetos que melhor relacionavam-se entre si. Segundo a visão da proprietária, móveis escuros deveriam ser dispostos com fundo claro, coisas de madeira deveriam relacionar-se com outras de madeira, etc.

A organização buscou também, melhor dispor os objetos criados por Aristeu Pires, para um *Brunch*<sup>3</sup> que aconteceria tempos depois. Estes ficaram no centro do galpão, a ideia era que fosse a primeira coisa que surgisse para o observador ao chegar, praticamente todos os móveis do designer foram agrupados nesse espaço central.

Os de Sérgio Rodrigues foram todos carregados para a parte da frente, no Showroom, era intenção da proprietária deixar somente os móveis do designer naquele espaço, por ser o foco da loja. No entanto, me chamou a atenção que alguns não eram do arquiteto, ao indagar sobre isso, a proprietária explicou-me que eram “neutros”. Em termos de decoração, esses objetos neutros seriam os que não chamam atenção, para que o foco recaia nos objetos que se pretende destacar. Por exemplo, cadeiras de Sérgio Rodrigues foram dispostas em volta de uma mesa de vidro, a mesa era “neutra”, projetada por algum designer desconhecido, estava ali somente para ressaltar as cadeiras.

O historiador da arte Gombrich, argumentou certa vez, que quando a moldura de um quadro é adequada, não a vemos, ela direciona e orienta, transmite o modo

---

<sup>3</sup> Palavra inglesa que combina *Breakfast* com *Lunch*, em suma é uma refeição que combina café da manhã com almoço, tomando o período da manhã e parte do da tarde.

como devemos olhar aquilo que ela enquadra. A partir dessa ideia Daniel Miller criou o conceito de “humildade das coisas”, certos objetos são importantes não porque sejam evidentes e fisicamente restrinjam ou habilitem, mas justamente o contrário. Quanto menos tivermos consciência deles, mais conseguem determinar nossas expectativas, estabelecendo o cenário e assegurando o comportamento apropriado sem se submeter a questionamentos. Atingem certa invisibilidade por serem familiares e tidas como dadas (MILLER, 2013, p.77-79).

A mesa de vidro talvez não possua tanta invisibilidade quanto a “humildade das coisas” que Miller propõe, mas sua dita “neutralidade” aproxima-se do conceito, pois a mesa nesse caso, assim como a moldura de um quadro, direciona o olhar para certa condição e prospecção de uso das cadeiras. Vale ressaltar que a neutralidade no exemplo que pude constatar, implica na ausência da assinatura de algum designer, assim como a moldura não é assinada pelo entalhador ou artesão. A utilização de coisas neutras dialoga com o que deve ser ressaltado, interagem em um jogo de complementaridade.

Constrói-se o ambiente da loja de maneira a enfatizar o design autoral, pois este funciona em grande medida como um grande elemento de destaque para o ponto comercial. Utilizo a palavra ambiente pelo motivo de trazer uma ideia de relação, habitat de coisas vivas. Biólogos dizem que organismos vivos habitam ambientes (*environments*). Estando em relação estabelecem-se distinções, destaques e movimentos. Ingold (2011) sugere a utilização da palavra lugar (*place*). Movemo-nos de um lugar a outro, dentro de uma profusão de caminhos. Uma casa contém lugares menores e é contida por lugares maiores como a vizinhança e a cidade. O problema, segundo ele reside em contrapor espaço e lugar, de maneira que o lugar esteja contido no espaço (*space x place*). Segundo o autor a noção de espaço é abstrata, espaço é nada e por ser nada não pode ser habitada. A sugestão para pensar em habitação, fluxos e vida funcionam bem, afinal o que seria a tentativa da proprietária em fechar um ambiente decorativo? Não seria a decoração uma tentativa de formar “um lugar” no melhor sentido Ingoldiano? Gerar um local que abarque os fluxos vitais de quem habita? Quando se coloca cadeiras de Rodrigues em relação com uma mesa “neutra” não seria uma tentativa de temperança conceitual dentro de um fluxo habitável? Talvez todas essas questões juntas.

Como disse anteriormente, a loja busca dar ênfase nos objetos de design autoral, construindo um espaço ímpar para essas coisas. No *showroom* de Sergio Rodrigues há imagens nas paredes de cenas históricas do designer, como por exemplo: com Oscar Niemeyer, fachada de sua antiga loja Oca, fotos de projetos, momentos marcantes de sua carreira, etc. (ver figura 1.2.1) esboços e desenhos também fazem parte da construção, muitos deles apresentam alguns projetos de maneira explicativa, outros tem um toque caricatural, mostrando algum personagem usando uma Poltrona Mole (ver figura 1.2.2 e 1.2.3). Um grande quadro apresenta com desenhos, os diversos móveis do designer, de modo a formar uma linha cronológica, (ver figura 1.2.4).



Figura 1.2.1 – Quadro mostra diversos momentos históricos da carreira de Sergio Rodrigues, esboços, fotos de projetos e fotos que enfatizam o designer, de modo a formar um painel visual estrutural.

FONTE: O autor (2015).



Figura 1.2.2 – Quadro com desenho esquemático do Sofá Hauner. Notam-se esboços de detalhes técnicos e anotações explicativas feitas por Sergio Rodrigues.

FONTE: O autor (2015).



Figura 1.2.3 – Desenho feito por Sergio Rodrigues, mostra de maneira descontraída as técnicas do corpo ao sentar numa poltrona Mole.

FONTE: O autor (2015).

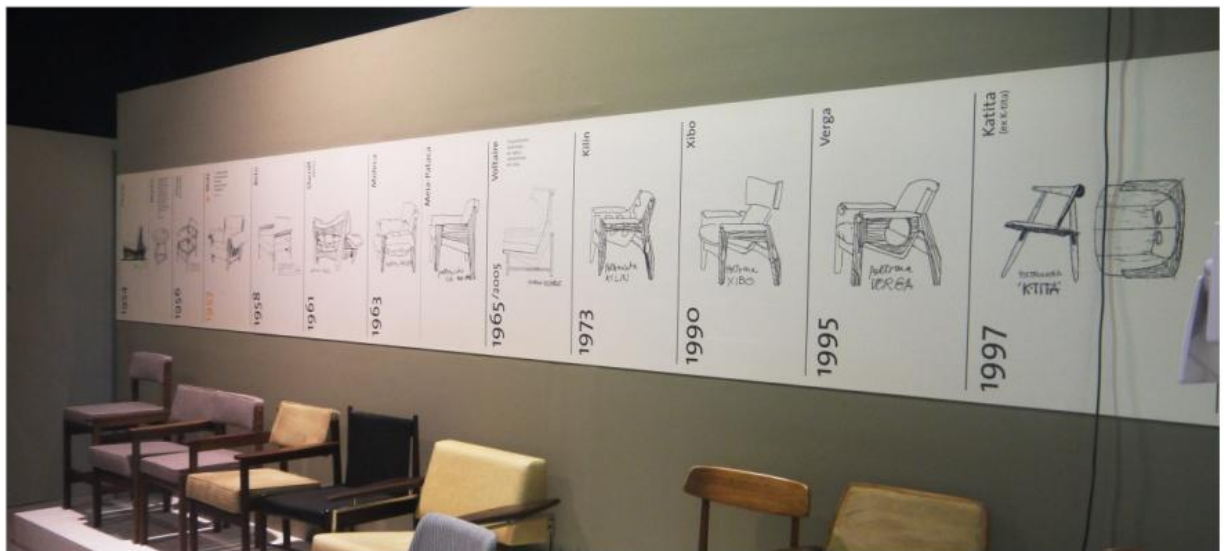


Figura 1.2.4 – Painel ilustrado mostra o desenho dos projetos do designer com suas respectivas datas de criação.

FONTE: O autor (2015).

A assinatura, o nome do designer e o logotipo estão sempre presentes e atrelados à decoração, dá-se ênfase à autoria, que é representada graficamente por esses três elementos.





Figura 1.2.5 – Nome do designer colado na parede e o logotipo.  
FONTE: O autor (2015).



Figura 1.2.6 – Assinatura de Sergio Rodrigues utilizada de forma decorativa no showroom.  
FONTE: O autor (2015).

Fiquei surpreso quando me dei conta, o que parecia ser um simples arabesco floral (adesivo) no vidro que separava uma sala da outra (ver figura 1.2.8), era na verdade a logo de Sergio Rodrigues trabalhada de modo a compor um adorno. Na



Figura 1.2.7 – Nesse desenho pode-se observar a construção do arabesco a partir da logo. Primeiro ela é rotacionada 45° para em seguida multiplicar-se a partir do mesmo eixo.  
FONTE: O autor (2015).



Figura 1.2.8 – Vidro com o detalhe construído a partir da logo.

FONTE: O autor (2015).

Alguns objetos como a Poltrona Mole, assumem lugar de destaque no ambiente, por ser um dos objetos mais citados e talvez mais conhecidos do designer. Na figura 1.2.9 temos a Mole exposta em um local que permite sua visualização do lado de fora da loja. Na imagem ao lado temos a poltrona Voltaire, esse ambiente no showroom lembra uma sala de estar. Ao fundo temos uma parede adesivada com a imagem de estantes cheias de livros. Essa construção busca ambientar e sugerir a utilização do objeto, diz-se que a Voltaire foi projetada para ser uma poltrona de leitura.



Figura 1.2.9 – À esquerda a poltrona Mole. A direita poltrona Voltaire contextualizada junto com outros móveis de Sergio Rodrigues.

FONTE: O autor (2015).

Com essas duas imagens, é possível perceber que os objetos nunca estão sozinhos, mas em relação uns com os outros. A Mole está sobre um tapete circular e um vaso ao seu lado. Em certo sentido, essas coisas “neutras” ajudam a enfatizar a coisa principal, no caso os objetos do designer. A poltrona Voltaire está interagindo com outros projetos de Sergio Rodrigues a sua volta, nesse caso, porque essas coisas possuem similaridades e relacionam-se entre si sob o pretexto do estilo de Sergio Rodrigues (debatarei sobre estilo nos próximos capítulos).

A ideia do estruturalismo era de que não deveríamos tomar as entidades de maneira isolada: uma poltrona, uma poltrona de leitura, uma poltrona de descanso. Ambos os objetos, e as palavras que usamos para designá-los, obtêm sua definição com o contraste com o que não são e pelo que são. O estruturalismo punha o foco na relação entre coisas, e não nas próprias coisas (MILLER, 2013, p.80). Pode-se dizer que a construção decorativa desses ambientes assume uma postura estruturalista, pois busca o tempo todo relacionar as coisas umas com as outras, pensando em estilo, cores, materiais, etc. não somente, a relação entre coisas ajuda a estabelecer noções hierárquicas entre elas.

A loja que ao mesmo tempo simula espaços da casa, também se diferencia e afasta-se de maneira diametralmente oposta quando busca criar um ambiente ideal e estereotipado para essas coisas, não só. A assinatura, os projetos na parede, as fotos do designer, a história, a autoria são exploradas para que essas coisas atinjam um grande grau de destaque e distinção dentro desse ambiente. A pedagogia dos monumentos expositivos possui mecanismo de legitimação em parte pela exposição da história do objeto e da pessoa que o criou. Ao passo que a loja constrói um ambiente ficcional que emula o doméstico de maneira projetiva. A projeção atrelada à pedagogia promove o entendimento do código e funciona como legitimação de valor. Tais mecanismos tentam criar certo jogo de encantamento, que foge a rotina da casa, deve-se lembrar de que neste ambiente as peças estão mercantilizadas.

Entendo por mercadorias algo que tem valor de uso e pode ser trocado por uma contrapartida numa transação descontínua, sendo que o fato da troca indica que a contrapartida tem um valor equivalente, dentro de um contexto imediato. A troca pode ser direta ou indireta mediante ao uso de dinheiro, que tem como uma de suas funções, ser um meio de troca. Logo tudo que possa ser trocado por dinheiro é uma mercadoria, mesmo que em seguida seja desmercantilizado. Vale ressaltar que

o dinheiro não é um aspecto necessário da mercadoria, pois existem trocas destas em economias não monetárias (KOPYTOFF, 2010, p.95).

O jogo de encantamento, em certo sentido, corresponde ao ambiente favorável a mercantilização, onde as coisas encontram-se no estado de mercadoria, tudo pode ser comprado e adquirido. Como ressalta Kopytoff (p.94-97) a incapacidade de uma coisa ser vendida, lhe empresta uma aura especial de isolamento daquilo que é mundano e comum, ou seja, ela é singularizada. Ser amplamente intercambiável é ser comum. No entanto, os objetos de design autoral no caso constatado, em ambiente mercantilizado, tendem a ser tratados como singularizados, mesmo que “virtualmente”, pelas características da construção ambiental da loja já descritas. Características estas que enfatizam as idiosincrasias do móvel exposto, tanto pelos discursos empregados, quanto pelos painéis descritivos que exacerbam diversos fatos tangentes as características construtivas dos objetos, intencionadas a mostrar uma virtuosa construção artesanal.

Explanei aqui um pouco sobre a disposição dos móveis. Nesse ponto tratarei brevemente sobre o espaço do diálogo para as vendas. De maneira geral a porta de entrada (de vidro) da loja sempre permanece fechada, deve-se tocar a campainha e rapidamente um funcionário vem nos atender. Logo ao entrarmos, na área do showroom, há duas mesas dos vendedores de móveis, de forma diametralmente oposta localiza-se a mesa da vendedora de tecidos e em frente a elas existem poltronas estrategicamente posicionadas (normalmente projetadas por Sergio Rodrigues), onde os clientes devem se sentar. No galpão dos fundos é onde fica o aparador das comidas e bebidas a serem servidas aos clientes, com ambiente também propício para conversas amigáveis, composto por confortáveis sofás e cadeiras. Próximo do aparador há uma escada que leva diretamente a sala onde ficam a proprietária, a funcionária de finanças e o funcionário que trabalha no marketing (antigo vendedor, atua de maneira polivalente na loja, desde trabalhos fotográficos a criação de panfletos para divulgação). A senhora que cuida da limpeza não possui lugar demarcado, atua em diversos lugares.

A relação entre os funcionários é harmoniosa, não me pareceu existir uma competição exacerbada entre os vendedores, ao contrário um enfatiza as conquistas de venda do outro. A relação entre os vendedores e o funcionário do marketing me pareceu maior, talvez pelo maior diálogo e entrosamento que tenham de existir entre

essas funções e em grande medida foram com esses profissionais com quem mais conversei. O clima com eles sempre foi agradável e muito divertido.

Pude presenciar algumas situações com clientes, muitos deles entram para conhecer a loja e somente para dar uma volta, o vendedor pacientemente faz um “*tour*” e mostra os tipos de móveis e suas características, em grande medida a disposição dos móveis da loja possibilita que os estilos sejam mais facilmente explicáveis, pode-se começar com “design autoral” na parte da frente e finalizar com os móveis “clássicos” nos fundos ou o contrário. Presenciei alguns clientes que entram somente para ver os de design assinado, a visibilidade da rua em grande medida chama a atenção. Negociações demoradas envolvem o ato de sentar e beber um café. Certa vez uma menina escolhia os móveis que queria em seu quarto, a mãe da garota a deixou ir com a arquiteta, esta última proferia explicações enquanto a menina folheava o catálogo, o evento durou um bom tempo. Esse espaço não é somente para conversas com os clientes, mas para qualquer ato que envolva uma negociação como no caso de fornecedores e arquitetos.

Fornecedores surgem frequentemente na loja por motivos previsíveis, eles existem para diversos tipos de demanda de produtos que a loja tenha e possuem imensos catálogos, parece que seu objetivo é sempre fazer com que a loja coloque a venda o máximo de produtos possíveis de seus catálogos. Quando existe aceitação de algum produto por parte da loja os fornecedores conferem breves explicações para os vendedores sobre os produtos e procedimentos de atuação, participei de um sobre estampas de tecido.

A disposição dos objetos é sempre mutável, busca atender novas exposições, demandas e até mesmo a melhor organização para festas promovidas pela loja. Em caso de festas (participei de duas) os móveis não estão somente expostos, mas cumprem no âmbito prático sua característica de móvel. Em alguns casos é possível eleger algum deles para ficar a uma altura diferente dependendo do que se quer mostrar, mas de maneira geral o público utiliza a maioria deles. No evento em que chamaram o designer Aristeu Pires, enquanto o designer proferia sua palestra os convidados usavam os móveis dele, quando iria explicar sobre algum em específico apontava e dizia “esse ali que a pessoa está sentada”. O estabelecimento, portanto, traz abordagens contemplativas ao passo de outras que são experimentadas por todo o corpo.

Tratarei a seguir sobre os materiais e materialidade, muito do que se diz e se enfatiza passa de uma forma ou de outra por essas noções.

### **1.3 Percepções sobre os materiais**

Anteriormente discutimos sobre a organização do espaço, adiante trataremos sobre alguns dos discursos marcantes nesse espaço no que tange materiais e a materialidade. Em campo é notável a profusão de materiais e texturas que resplandecem ao olhar do observador, portanto é um caminho quase que natural dedicar alguma atenção a elas nesse momento.

Roland Barthes ao sabor da pena disse certa vez que o plástico é um material alquímico. Seu “proteísmo” é total, forma facilmente um balde ou uma joia. Seu milagre seria a conversão brusca da natureza, é menos um objeto do que vestígio de um movimento, que produz uma infinidade de objetos. Singular de origem e plural de efeitos. No entanto, o preço desse êxito está no fato de que sublimado como movimento, quase não existe como substância. É neutro, perdido entre a efusão de borrachas e a dureza plana do metal: não realiza nenhum dos verdadeiros produtos de ordem mineral, espumas, fibras, camadas. É a primeira matéria mágica a admitir seu prosaísmo, visa o comum e não o raro. Em contrapartida, um objeto luxuoso está sempre muito ligado à terra, recorda sempre de uma maneira preciosa a sua origem mineral ou animal (BARTHES, 2013,p.172-174).

Recordo-me que meu avô trabalhou grande parte de sua vida em uma fundição que marcou a história da cidade de Curitiba. Ele sempre repetiu incansavelmente que antigamente as coisas eram bem feitas, produzidas de “ferro e madeira” e ressalta que hoje, de maneira um tanto fatalista, são de plástico. Esses discursos estão introjetados numa parcela do senso comum, não é a toa que de tempos em tempos surjam concursos de design buscando valorizar o plástico para tentar elevá-lo a um nível de material nobre.

Barthes escreveu o texto que citei acima na década de 1950 e em grande medida, permanece muito atual como categoria de pensamento nativa. A oposição natural x artificial, está muito presente no meu campo, como veremos.

“Tratar a madeira com amor é perpetuar no produto o espírito da floresta”, essa é uma das famosas frases de Sergio Rodrigues estampada em um grande painel no showroom da loja (ver figura 1.3.1).

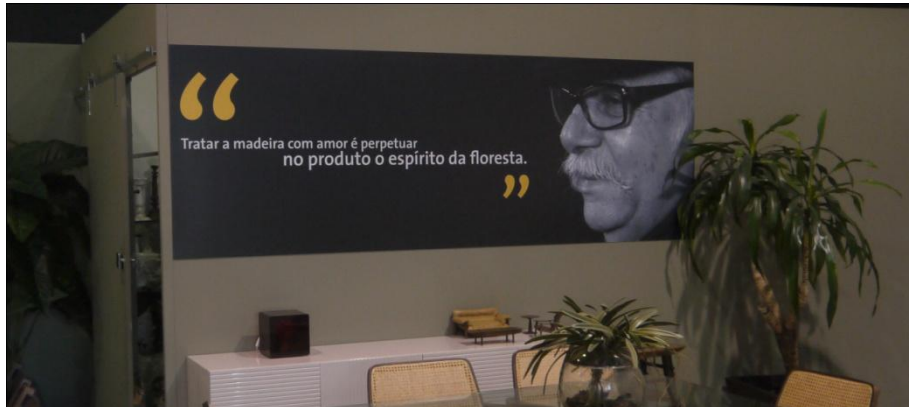


Figura 1.3.1 – Grande quadro no showroom com frase de Sergio Rodrigues.

FONTE: O autor (2015).

Ela -a frase- reflete o pensamento que perpassa todo o meu campo e relaciona-se com o que Barthes romanceou sobre os objetos luxuosos terem sua ligação com a terra. Os materiais ditos “naturais” passam por um processo de diferenciação dos demais não somente em seu trabalho prático, mas no que tange o discurso. Praticamente todos os produtos de Sergio Rodrigues que vi expostos utilizam madeira, couro (o estofado pode ser substituído por outros tecidos comercializados no estabelecimento) e por vezes metal.

Os móveis de Aristeu Pires e Sergio Rodrigues possuem catálogos com amostras de couros e madeiras que podem ser utilizados na confecção destes objetos a escolha do comprador.

Ambos os catálogos possuem poucos tipos de madeira, mas que a partir do processo de tingimento permitem grandes variações, vejamos abaixo a lista dos de Sergio Rodrigues (ver figura 1.3.2 e 1.3.3):

- Madeira Tauary #01; #02 ; #03; #04 (da 01 a 04 tem-se gradações tonais do marrom claro ao escuro); #05 (pintada de preto); #Whisky (acabamento possui tom avermelhado). Lâmina de Nogueira (para madeiras raras utiliza-se apenas uma lamina no objeto). Tauary #Nogueira.



- Carvalho #Whisky; #01; #02; #03; #04 ( para o carvalho é o mesmo caso, na numeração de 01 ao 04 tem-se do marrom claro para o mais escuro); #05 (cor preta).



Figura 1.3.2 – Madeiras que podem ser utilizadas nos móveis de Sérgio Rodrigues, Tauary #01 ao 05, #Whisky e Lâmina de Nogueira.

FONTE: O autor (2015).



Figura 1.3.3 – Verso da amostra acima com, Tauary #Nogueira; Carvalho #01 ao #05 e #Whisky.

FONTE: O autor (2015).

No catálogo de madeiras de Aristeu Pires há uma gama maior de tingimentos (ver figura 1.3.4):



-Madeira: jequitibá: Acabamento Base D'água; Chocolate; Anilina Cinza; Tabaco; Anilina Laranja; Anilina Amarela; Mel; Anilina Vermelha; Tabaco Mel; Anilina Verde; Anilina Azul Turquesa; Natural; Ebanizado.

-Madeira: louro – freijó: Acabamento Natural; Tabaco; Mel.



Figura 1.3.4 – Catálogo de madeiras de Aristeu Pires.  
FONTE: O autor (2015).

Nesses dois catálogos apresentados, vale destacar as cores que assumem nomes que poderíamos chamar de subjetivos, de maneira que evocam a lembrança de outros estímulos sensoriais, como Whisky que remete a bebida ou chocolate por exemplo. No caso de Tauary nogueira, a madeira é Tauary, mas sua cor simula uma de outro tipo sendo que o catálogo também possui lâmina da própria Nogueira. Mesmo a madeira preta recebe acabamento para que não perca a marca dos veios do material.

Quando conversei com Aristeu Pires no *brunch*, o designer me contou que não pinta nenhum de seus móveis, no máximo tinge a madeira, com o intuito de preservar a textura do material. Argumenta que se for para pintar não existe a necessidade de se usar madeira maciça. Mostrou-me uma foto de um móvel todo descascado, ele havia pintado e a foto exibia o resultado após poucos anos de uso.

Carlos<sup>4</sup>, um dos funcionários da loja me contou certa vez que diferente de uma cadeira de plástico que é injetada, os móveis de Sergio Rodrigues possuem um alto custo de produção, pois dão muito trabalho para serem feitos, como os adornos na madeira, a costura, etc. Criticou uma escova de dente projetada pelo famoso designer Philippe Starck dizendo que o designer projeta, mas sua produção é simples, de plástico e é vendida por milhares de reais, sendo que provavelmente as cerdas não poderão ser trocadas e no final terá de ser descartada.

Nesses dois discursos existe valorização da madeira, uma em sua textura, de modo a manter certa característica do material e o outro se pauta na dificuldade do trabalho. Diferente do plástico que seria um material quase que passivo, a madeira oferece maior contingência para se atingir alguma forma, em certo sentido nesses dois discursos ela é valorizada de maneiras diferentes, mas ambos remetem a características percebidas como hereditárias do material.

Pode-se afirmar então que a concepção que se faz de um material prevalece suas características sincrônicas. O conceito temporal de sincronia ou diacronia como o envelhecimento, valorização com o tempo, são ideias sempre presentes em campo. Envelhecimento nem sempre é um conceito tido como pejorativo, certos couros nos catálogos que observei, vêm “envelhecidos” de fábrica. Nas primeiras conversas que tive com meus interlocutores descobri que, Henrique, um dos vendedores antes de trabalhar no ramo de vendas de móveis vendia tapetes persas. Explicou-me que um tapete persa muito usado, ao contrário do que se pode imaginar, atingem valores maiores do que os recém-produzidos, principalmente se sua trama estiver exposta. A explicação é que o objeto possui muita história, uma rica biografia. Aproveitando-se disso, muitos fabricantes para agregarem valor ao tapete o colocam para que animais passem por cima, veículos e todo tipo de efeitos abrasivos. Tapetes constituídos de retalhos de diversos tapetes persas parecem também ser de extremo bom gosto no mundo da decoração.

A partir desses dados de campo temos muito material para analisar, tanto no que diz respeito ao conceito de materialidade discutido amplamente na antropologia, quanto de temporalidade, de uma maneira mais ampla.

Ingold (2007a) discute em seu artigo “Materials against materiality” que a maioria dos textos que envolvem a cultura material são rumações teóricas,

---

<sup>4</sup> Utilizo pseudônimos para os funcionários. A maior parte das opiniões foi extraída de conversas informais ao longo do campo. Tratarei adiante as características idiossincráticas de cada um.

abstrato filosóficas. Como se para entender a materialidade fosse necessário ir o mais longe possível dos materiais valendo-se de conceitos como imaterialidade, sociabilidade, funcionalidade, intencionalidade, etc.

*“What academic perversion leads us to speak not of materials and their properties but the materiality of objects?”* (idem, p. 4) indaga. Ingold entende o conceito de materialidade como um obstáculo para os questionamentos sensíveis sobre os materiais, suas transformações e possibilidades. Em grande medida as noções construídas sobre a materialidade geram uma polarização entre mente e matéria. A mente incorpórea em contato com o mundo material, mente de um lado, paisagem e artefatos do outro. Por que excluir das categorias de artefatos algo que foi coletado ao invés de transformado? Formas vivas como animais, plantas, fungos e bactérias, como artefatos, podem ter propriedades formais de design, no entanto elas não foram feitas, mas cresceram. Fazem parte do mundo material assim como nossos corpos.

A crítica se foca em mostrar a contradição de pensar dentro e fora do mundo material. No mundo real não existem buracos interiores e superfícies externas, dentro x fora. Obviamente temos superfícies de todos os tipos variando de níveis de estabilidade e permeabilidade, no entanto, essas superfícies são uma interface entre um tipo de material para outro, como teríamos entre a pedra e o ar, não entre o que é material e o que não é. A superfície da materialidade é em certa medida uma ilusão. Não podemos tocá-la porque não está lá. Como todas as criaturas os seres humanos não existem do outro lado da materialidade, mas nadando em um oceano de materiais. Uma vez que conhecemos nossa imersão, o que se revela para nós não seria uma homogeneidade de diferentes qualidades de matéria, mas um fluxo de materiais dos diversos tipos em constante geração e transformação através de processos de mistura, destilação, dispersão, evaporação, coagulação, precipitação etc. As formas não são impostas em materiais inertes, mas surgem e nascem através dos materiais existentes.

Muitos materiais de uso comum se dão de combinações e processos improváveis, contraindutivo, e uma variedade de ingredientes de diferentes origens. Cita por exemplo, a cola produzida com peixe que passa por processo de fervura e outros diferentes adesivos que são obtidos com sangue seco, peles de animais, ossos e chifres, etc. No entanto, o fato da cola que une duas coisas ter sido produzida com peixe, não faz com que enxerguemos um tipo de materialidade de

peixe no material. É muito complicado seguir a trilha de transformações para descobrirmos como algo convergiu em alguma coisa. A materialidade seria em certo sentido uma essência de algo, o autor discorre que essa noção tenta cristalizar os fluxos materiais e suas transformações que ocorrem constantemente num processo de degradação, corrosão, desgaste, rasgo, processos que normalmente são atribuídos ao uso não ao processo de manufatura. Os materiais seriam descritos dentro dessa visão como “crus”, nunca “cozidos”. Materiais vencem a materialidade ao longo prazo.

Longe da noção de coisas inanimadas tipicamente imaginadas pelo pensamento moderno, materiais em seu sentido etimológico são constituintes de um mundo em formação. O termo material foi cunhado por extensão da palavra em latim *mater* que significa mãe (idem, p.7-11). Segundo Vilém Flusser (2013, p. 23-24) a palavra *materia* resulta da tentativa dos romanos de traduzir para o latim o termo *hylé*, que significa “madeira”, e a palavra *materia* deve ter designado algo similar, o que nos sugere a palavra espanhola *madera*. No entanto, para os gregos a utilização da palavra *hylé* não significava madeira no sentido genérico do termo, mas fazia referência à madeira estocada nas oficinas dos carpinteiros. Era uma palavra para que pudessem expressar oposição em relação ao conceito de “forma” (*morphé*). *Hylé* portanto significa algo amorfo. Fundamentalmente o mundo dos fenômenos, tal como o percebemos com os nossos sentidos é uma geleia amorfa dos fenômenos, é uma ilusão e as formas que se encontram encobertas além dessa ilusão são a realidade, que pode ser descoberta com o auxílio da teoria. É possível descobri-la como os fenômenos amorfos afluem às formas e as preenchem para depois afluírem novamente ao informe.

Seria, portanto, essa ideia de algo fora de demarcações, fluido e amorfo que Ingold defende, a questão factual de que os materiais estão em constante transformação. O autor toma como exemplo uma citação do teórico do design David Pye (1968 apud INGOLD, 2007a)<sup>5</sup>, segundo Pye todo material possui propriedades inerentes que podem ser expressas ou suprimidas no uso. As propriedades dos materiais são objetivas e mensuráveis, estão fora. No entanto, qualidades, por outro lado, são subjetivas, estão em nossas cabeças. São ideias nossas e parte privada da visão do mundo que os artistas têm dela. Temos nossa própria visão do que a

---

<sup>5</sup> Pye, D., 1968: *The nature and art of workmanship*, Cambridge.

pedra pode ser. Ingold critica que essa argumentação revela nossas preferências pessoais sobre as qualidades que queremos ver na pedra e essa argumentação enfatiza a distinção de mente de um lado e mundo material do outro. A propriedade dos materiais como pertencentes a um ambiente, não podem ser identificados como algo fixo, atributos essencializados das coisas, mas como algo processual e relacional. Não são objetivamente determinados nem subjetivamente imaginados, mas praticamente experienciados. Nesse sentido, toda propriedade é uma história condensada. Descrever as propriedades dos materiais é como contar histórias do que acontece com eles, como fluem, misturam-se e modificam-se (INGOLD, 2007a, p. 13-15). Em outras palavras, sua crítica pauta-se no deslocamento para o conceito de materialidade ao invés dos materiais dentro dos estudos de cultura material, e em como a materialidade imprime e essencializa certas características dos materiais e exclui outras.

Sua proposta é válida e em certa medida a adoto, é importante nos atentarmos para o processo de transformação dos materiais, dedico nessa pesquisa um capítulo apenas para tratar sobre o assunto, no entanto preciso fazer alguns questionamentos pertinentes ao meu campo. Segundo os conceitos debatidos, a materialidade seria um princípio um tanto ilusório, pois leva em conta somente a característica sincrônica e essencializada de um material, que caso fosse tomada em sua totalidade seria possível distinguir processos mais amplos no sentido diacrônico. Nesse sentido o conceito de materialidade seria como uma fotografia que cristaliza certos momentos no tempo, e não somente, ela direcionaria o olhar para que possamos enxergar o material de uma determinada maneira. Justamente por esse sentido, é que ao contrário de Ingold, penso que é um conceito muito válido. Que as coisas são fluidas e modificam-se já sabemos, mas nem sempre isso responde certas questões como: Por que queremos congelar no tempo certas percepções sobre um determinado material? Quando os clientes entram na loja e pegam um catálogo de “materiais” (nesse momento utilizo aspas, pois dentro dos conceitos debatidos seria correto chamar de catálogo de materialidade) eles estão vendo um couro de uma determinada maneira.

Todos sabem que o couro ira gastar, rasgar e ou desbotar (alguns couros são “envelhecidos” de fábrica, portanto não quero atribuir esses processos somente ao uso), mas o que interessa para esse comprador é talvez quanto tempo esse material irá manter-se naquele estado apresentado na loja. Em grande medida é um estado

ideal. A madeira irá perder a cera, provavelmente poderá partir em uma junta e o que será feito? Ingold diria que é a vitória dos materiais sobre a materialidade, mas o que ocorre é o que chamarei de manutenção da materialidade. Quando essa materialidade sofre alterações que a colocam de volta no estado de fluidez dos materiais (obviamente sabemos que os materiais estão o tempo todo em processo de transformação, mas só percebemos isso efetivamente quando as alterações tornam-se grotescamente visíveis), muitos desses objetos retornam a loja e são enviados a fábrica para que algum estofado seja trocado, a madeira seja polida, tingida e retorne a seu estado ideal de materialidade. A manutenção da materialidade é um esforço contrário ao fluxo dos materiais, é a tentativa de cristalizar um momento entendido por ideal, um momento que se entende por couro, um momento que se entende por madeira. Em suma um momento específico do fluxo e vida daquele material, um momentum de materialidade.

Presenciei tanto na loja quanto na fábrica diversos móveis que chegam todos os dias para que sejam reparados. Algum tecido rasgou, alguém derrubou café, o couro do assento desgastou de tal maneira que terá de ser substituído. O cliente chega deixa seu banquinho por conta de alguma avaria e volta dias depois para buscá-lo. Henrique contou-me que quando vendia tapetes era comum que algum cão urinasse no tapete, isso era fatal para a peça. Quando alguém leva algo para ser “restaurado” a ideia que permeia esse evento é que a peça volte a ser o que era, afirmação de uma obviedade lacônica. Quando queremos que a peça volte a ser o que era, existe uma suposição de que possuía um estado original. A contingência da mancha no tecido é uma narrativa desagradável dentro do fluxo material. Na mesma medida em que se busca apagar essa narrativa da peça, busca-se por meio da materialidade escolher qual dessas narrativas é a ideal. Ingold é assertivo ao dizer que não enxergamos materialidade de peixe na cola, é possível que determinado fungo cresça na casca da noqueira que virou lâmina de uma cadeira, nesse caso não estaríamos enxergando a materialidade do fungo nesse material, mas é exatamente isso, a seleção deliberada de uma narrativa sobre o material em meio a tantas outras possíveis.

No entanto, nem sempre quando os materiais seguem seu fluxo necessitam de uma manutenção da materialidade como no exemplo elucidado por Henrique com relação ao tapete persa, nem sempre certo desgaste ruma para a avaria. O documentário “*Objetified*” (2009) discute o conceito de coisas que melhoram com o

uso. Se pensarmos, por exemplo, que um tênis ou uma calça quando novos nem sempre são tão confortáveis, necessitam de certo uso para se moldarem ao nosso corpo, nesse sentido teríamos um material moldando outro, uma experiência dialética de materiais (minha perna e a calça) que interagem mutuamente.

O que vale ressaltar nesse caso é que deixando os materiais seguirem seus fluxos ou lutar contra isso por intermédio da manutenção da materialidade, implica em ambos os casos, na difícil separação de certas abstrações que se faz desses fatos, sendo difícil atentar somente aos materiais como propõe Ingold. O texto do antropólogo recebeu diversas críticas e ele inclusive escreveu outro para respondê-las, *“Writing texts, reading materials. A response to my critics”* (INGOLD, 2007b). Nele o autor volta a insistir de que *“if it is the perspective of the long term that brings materials and their properties to light, so conversely a focus on the present, to the exclusion of past and future, makes them disappear.”* E que *“my complaint, however, is that students of material culture have never come clean about what they mean by materiality”* (idem, p. 34-35). Obviamente que acompanhar a temporalidade dos materiais de forma alguma é uma proposta descartável, no entanto devemos excluir de nosso roteiro as análises sincrônicas? A materialidade parece incomodá-lo por ter esse aspecto. A falta de clareza do conceito - de materialidade - talvez seja por conta de diferentes variações de como entender determinados materiais, é como se existisse certa carga afetiva percebida nos materiais, nesse sentido cria-se o tempo todo noções de materialidade. Em campo nunca senti distinção por parte de meus interlocutores entre os termos de materiais e materialidade.

No início de abril de 2014 numa de minhas visitas à loja, cheguei por volta das 18 horas e pude acompanhar um fornecedor de móveis. Fornecedores são frequentes no estabelecimento, como ressaltai anteriormente eles deixam catálogos e oferecem produtos. Os catálogos são dos móveis e dos materiais (materialidades) possíveis em suas aplicações nos produtos (ressalto que nesse caso seu catálogo não possuía somente objetos de design autoral, de qualquer maneira visava um público consumidor avesso a coisas populares). Este tipo de material oferece tanta variedade que é difícil descrever com exatidão tudo que era ofertado.

O fornecedor, ao conversar com a proprietária, ressaltou que os “produtos naturais” estavam bastante em voga<sup>6</sup> e mostrou um sofá com superfícies extensas em couro com poucas emendas no material (a distinção reside no fato da produção desse tipo de coisa, pois normalmente a pele do animal possui imperfeições, deste modo a utilização de emendas é quase que natural) segundo ele: “sai mais caro, mas nesse caso não estamos falando de preço e sim do ego da pessoa”.

Podemos traçar nesse caso uma relação direta entre as categorias de distinção e de propriedades contingentes do próprio material, ego x couro sem emendas. Temos couro com menos emendas relacionado à distinção, que se relaciona intrinsecamente com a obtenção do material de origem animal, que ao preservar certa textura mesmo depois de ter passado por inúmeros processos é visto como “natural”. Nesse caso é difícil separar os materiais de um lado e as abstrações feitas sobre eles em outro. A limitação do material transcende sua própria característica como matéria, chamaremos isso de materialidade? Não sei, mas as pessoas significam essas coisas. Quero deixar claro que não tenho interesse em escrever um manifesto pró-materialidade ou um “*materiality against materials*”. A proposta de levarmos os materiais a sério e de que as análises sobre os significados sociais estão divorciadas dos entendimentos dos materiais e suas propriedades (idem, p.36) é em certa medida correta. Ao levá-las a sério, não precisamos com isso negar a bagagem conceitual teórica gerada que levam em conta as abstrações, materiais não estão separados das significações e essas não estão separadas dos materiais.

A questão sobre os materiais retorna diversas vezes ao longo dessa pesquisa, em cada local existe um entendimento próprio. A maneira como a loja quer apresentar os materiais é diferente de como são entendidos e utilizados na fábrica. A loja apresenta o produto pronto, ao dizer que uma poltrona Mole é de couro e madeira, ignoramos o fio, o metal e o plástico do zíper e a fibra sintética do estofado, isso nos informa que os aspectos visuais são mais enfatizados nesse ambiente e em seguida os táteis, afinal, sempre somos convidados a sentar! A loja busca oferecer para quem compra diferentes variações de couro, tipos e tingimentos de madeira, esse são os aspectos evidentes da peça, são os aspectos que irão

---

<sup>6</sup> Saliento que o couro mesmo depois de ter passado por inúmeros processos de curtição e tingimento ainda é visto como natural. A barreira do que é artificial e natural não é clara, mas a pista sem dúvida é o que discutimos no começo desse subcapítulo, o fato de certos materiais preservarem certa textura que não se perde ao longo do processo, faz com que se estabeleça relação direta com sua “origem natural”.



interferir diretamente nos padrões combinatórios que abordei anteriormente, como neutralidade ou exuberância. É claro que o enchimento é importante, mas falar sobre isso faz mais sentido no ambiente da fábrica, pois se algo der errado com ele irá interferir nos aspectos visuais e sensitivos do couro, por exemplo. Na loja fala-se de madeiras selecionadas e materiais naturais e no glamour do trabalho com eles. Certos móveis de uma determinada designer (não citarei o nome dela em nenhuma passagem de minha pesquisa) não vendem muito, segundo meus interlocutores, isso se dá pelo fato de que ninguém percebe valor, e ninguém percebe valor porque a combinação de materiais utilizados em seus projetos traz essa sensação.

Dona Dora, a senhora responsável pela limpeza, contou-me que adoraria ter uma Mole, mas não uma de couro, pois é muito gelado no inverno, acha que a tecido seria melhor. Como ela limpa todos os móveis a maneira como entende os materiais, assim como todas as outras pessoas, refletem suas próprias experiências. Segundo ela sofás de couro, as mesas de vidro e as cadeiras de acrílico dão muito trabalho para limpar, são materiais muito fáceis de riscar. Móveis de Sergio Rodrigues, para a nobre senhora, não são para “usar e abusar”. Usar e abusar refletem a relação do cuidado que se deve ter para não causar danos nos materiais, ou para ser mais Ingoldiano, permitir o fluxo vital dos materiais. Isso sem dúvida passa pelo entendimento do que os materiais representam, em outras palavras, o seu entrelaçamento com a experiência do vivido. Ao escolher uma narrativa específica para eles estamos conferindo noções de materialidade. Desta forma, penso que quando se apresenta um catálogo, uma construção de ambiente como o showroom, é uma tentativa de estabelecer certo consenso sobre as materialidades possíveis, como por exemplo: o trabalho em madeira pode conter a essência da árvore da floresta, essência que exclui outras materialidades, ou a madeira louro-freijó pode remeter ao mel ou ao tabaco.

#### **1.4 Discursos sobre design e arte**

Os materiais são parte fundamental da produção dos objetos de design autoral e sem dúvida muitos deles ajudam a trazer uma percepção diferenciada sobre esses objetos, mas isso não é tudo. As questões não se limitam somente a ordem material, mas também no que diz respeito a categorizações de arte como veremos adiante.

Desde que Marcel Duchamp enviou um mictório para o museu, Andy Warhol empilhou caixas de sabão *Brillo*, e Piero Manzoni levou às salas de exposição noventa latas de conserva de *Merda de Artista* para vender a grama de acordo com a cotação do ouro (CANCLINI, 2012, p.23), é lugar comum não haver definição satisfatória para a arte. Em suma o século XX foi marcado por progressivas transgressões, que ajudaram a dissolver as barreiras do que poderia ser considerado como arte. Esse lugar de indefinição faz com que tenhamos uma verdadeira polifonia de discursos.

Nos tempos de minha graduação (e muito antes dela) se debatia se design era ou não arte, ao assumir uma postura com tendências utilitaristas entende-se o design como projeto, outro grupo com foco diferente dizia que poderia ser arte, alguns chegavam a fazer a separação entre arte, design e artesanato. Em campo, as definições também são das mais diversas e não pertencem a sistemas rígidos e fechados. Tendo isso como ponto de partida, noções de arte sempre dialogam das mais diversas formas em meu campo. Ao longo dessa pesquisa quero mostrar como as diferentes articulações ocorrem e seus motivos.

Sergio Rodrigues (2009) certa vez em uma entrevista disse:

“Eu só poderia dizer o seguinte: o Museu de Arte Moderna de Nova York você considera aquilo um museu de peso, de valor? Claro, aquilo é um museu. E o que tem lá dentro são obras de arte? Claro. Pois é, a poltrona mole está lá dentro do museu de Nova York. E só entram lá obras de arte, então é obra de arte. Na realidade, algumas peças que preenchem determinados requisitos como não só o agradável, a função, tudo, todas as qualidades de um verdadeiro design, se impressionam, aquilo lá é uma obra de arte. O móvel é uma obra de arte.”

Em outras palavras a projeção e entendimento amplo do MoMA sobre o que pode ser arte endossa o discurso do designer e ajuda em certo sentido a consolidá-lo. O crítico e curador Deyan Sudjic, explica que quando o museu começou a colecionar *design*, nos anos 1930, adotou uma perspectiva cuidadosa. O entendimento da instituição era de que *design* e arte não era a mesma coisa, mas colecionando *design*, o MoMA estava resolvido a conferir mais *status* ao *design* como categoria. Para tanto, achava que precisava apresentá-lo como se fosse arte. Os produtos selecionados para compor o acervo, são objetos distintos, não tanto por suas características naturais, como objetos, mas quanto pelo que representam em

termos do esforço e da inteligência usados em sua criação (SUDJIC, 2008, p. 169;172).

Ainda na graduação de desenho industrial tive um professor de “prática projetual” que disse: “eu pagaria para ter um produto meu no MoMA”. Em outras palavras, é ter seu trabalho reconhecido no nível mais alto de distinção. Como disse Margareth Mead certa vez, uma maneira de entender a cultura é ver que tipo de biografia ela considera representativa de uma carreira social bem sucedida (KOPYTOFF, 2010, p.91). Não é a toa que Sergio Rodrigues faça menção, portanto, a instituição museu para elevar seu móvel ao patamar da arte. A opinião do arquiteto transcende as características idiossincráticas ao ser instituída por um grande museu, seu discurso é endossado e embasado por isso. É um caso em que a arte<sup>7</sup> passa a ser especializada de modo a pertencer a um patamar condensado pelo discurso erudito e acadêmico a estética fechada em si mesma.

Em campo procurei saber como meus interlocutores entendiam esses objetos. Minha conversa com os funcionários da loja sempre se deu de maneira informal e descontraída, alguns deles, mais do que outros, gostavam de debater o assunto. A questão era se enxergavam os objetos de design autoral como arte ou não. Esta pergunta marca o começo de meu campo, um dos primeiros assuntos que conversei com os funcionários. Sentia-me receoso de perguntar diretamente “você acha que isso é arte?” naquela época parecia haver uma obviedade brutal nesse questionamento. Surpreendido pelo campo, descobri grande riqueza nas respostas.

Carlos um dos funcionários antigos que havia me recebido em 2012, trabalhava com vendas, mas passou a atuar em outra função na loja. Como a localização da mesa dele situava-se no mezanino e eu não frequentava o local com muita frequência, nossas conversas eram rarefeitas. Acontecia quando ele resolvia algo no térreo ou como quando, atipicamente, sentamos para tomar um café e conversamos com maior tranquilidade sobre as questões de interesse da minha

---

<sup>7</sup> Mauss definia que a arte é aquilo que é socialmente reconhecido como arte; ele estava preocupado com a institucionalização de algo como sendo o que é, ressaltava Caleb Faria Alves (2008, p. 321 -322). Para Alves, se algo é definido como artístico por um grupo de especialistas, que projetam para o conjunto da sociedade uma determinada compreensão do que é ou não artístico, como: críticos, professores, curadores, etc., isso faz parte de um fenômeno social significativo para ser estudado, sem dúvida! O que observamos nesse caso é a projeção do discurso especializado para a sociedade que em grande medida é utilizado pelo produtor de conhecimento (no caso o designer) como legitimação de seu trabalho categorizado como arte. Em outros casos como o de Aristeu Pires, a arte assume um jogo de seriedade em dizer coisas, se algo não diz então está fora desse patamar.

pesquisa. Para ele apesar da poltrona Mole ser um objeto muito trabalhoso para ser produzido, não o considera como um objeto de arte. O principal motivo é por passar pelo processo de produção seriada. Segundo ele, é bom para os designers se referirem a seus projetos como arte, mas em sua opinião o que os torna distintos é simplesmente a fama alcançada por seus criadores.

Eu objetei com relação à produção seriada, “mas e a gravura, ninguém questionaria que uma gravura de Escher é arte, no entanto passa pelo processo de reprodução?”. Ele respondeu que no caso da gravura, elas nunca ficam iguais. Argumentou que possuía duas gravuras impressas pela mesma matriz e que são diferentes. Questionei sobre a poltrona chifruda, um dos projetos mais peculiares de Sergio Rodrigues, chegando a custar mais de 50.000 reais e com apenas 42 exemplares produzidos no mundo. “Nesse caso é arte, pois existem pouquíssimas, elas são todas rastreadas, existe uma lista de todos que possuem uma, não é como a Mole que existem muitas”. Ficou claro que a limitação e a baixa produção, é um fator que entra em sua qualificação do que é ou não arte. Em linhas gerais a unicidade seria um dos fatores determinantes.

A poltrona Chifruda ou poltrona Aspas foi apresentada na 2ª exposição “Móveis como Objetos de Arte” em 1962, como mencionei anteriormente. Foram executadas duas peças na ocasião, sendo que as outras foram produzidas e numeradas posteriormente, 40 para ser exato (segundo Fernando Mendes, designer e primo de Sergio Rodrigues e um de meus entrevistados no Rio, ele quem produz as Chifrudas, explicou que não foram todas vendidas ainda. Irão fabricar somente os 40 exemplares, mas produzem conforme a demanda). Carlos, por fim me confessou que tem dificuldades inclusive de aceitar a fotografia como arte, pelo fato da arte residir em outro lugar e a foto ser um mero registro disso. Em suma, ele estabelece fronteiras com maiores demarcações para a classificação do que pode ou não ser arte. A relação que Carlos faz da arte com a unicidade relaciona-se com algumas questões debatidas por Benjamin, para quem a produção seriada em larga escala faz com que os objetos percam sua característica de unicidade, aura (BENJAMIN, 2009), e exclusividade, fator primordial para classificá-los em outro patamar – o de arte.

Walter Benjamin (2009, p.180-181) discorre sobre a gravura e diversas técnicas de reprodução. A obra de arte em sua essência sempre foi reproduzível. O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens. Essa imitação

era praticada por discípulos, em seus exercícios, pelos mestres, para a difusão das obras e finalmente por terceiros, interessados no lucro. Foi com a xilogravura que as artes gráficas tornaram-se pela primeira vez tecnicamente reproduzíveis. Com a litografia no séc. XIX, a técnica de reprodução atinge uma etapa nova. Esse processo permitiu colocar no mercado produções não somente em massa, como já ocorria antes, mas também sob a forma de criações diariamente novas. Ilustrando a vida cotidiana as artes gráficas começaram a se situar no mesmo nível da imprensa. No entanto, poucas décadas após sua invenção a litografia foi ultrapassada pela fotografia. Pela primeira vez no processo de reprodução de imagem a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes. Ressalto aqui a ênfase dada à mão no processo artístico.

Segundo Benjamin, mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra da arte, sua existência única e o lugar onde ela se encontra. É nessa unicidade e somente nela, que se desdobra a história a qual estava submetida no curso de sua existência. Seria, portanto, a esfera da autenticidade como um todo que escapa à reproduzibilidade técnica e não somente a técnica. O autêntico preserva toda sua autoridade com relação à reprodução manual, em geral classificada como uma falsificação, o mesmo não ocorre com relação à reprodução técnica, por duas razões: Primeiramente porque relativamente ao original a reprodução técnica tem mais autonomia que a reprodução manual. Em segundo lugar ela pode colocar a cópia do original em situações inatingíveis para o próprio original.

De modo fatalista esse processo desvaloriza o aqui e agora, retira sua *aura*. A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até seu testemunho histórico. Como esta depende da materialidade da obra, quando ela se esquia do homem através da reprodução, também o testemunho se perde, o que desaparece é sua autoridade, seu peso tradicional. Em outras palavras a técnica da reprodução retira do domínio da tradição o objeto reproduzido, substitui sua existência única da obra por uma existência massiva (idem, p.181-182).

Quando Carlos explica que suas duas gravuras reproduzidas a partir da mesma matriz eram diferentes, em grande medida ele estaria aludindo à questão da unicidade de reprodução, uma reprodução velada que contempla a *aura*. Ele não deixa de reconhecer os bons projetos “é difícil projetar um bom móvel”, mas para ele

a articulação do discurso de arte passa pelos interesses comerciais. Afinal se arte possui uma escassez de peças, esse fator por si só estaria contra a “industrialização da arte” dentro dessa linha de pensamento. Para Benjamin a reprodutibilidade técnica acarretaria a perda da aura, mas nem sempre esse processo tem como efeito a perda. No artigo “A imagem sagrada na era da reprodutibilidade técnica: sobre santinhos” de Renata de Castro Menezes (2011) mostra como que os santinhos impressos aos milhares em por gráficas *off-set*, não são entendidos como simples pedaços de papel. Excluído o fator religioso, não poderia o design autoral conter aura mesmo depois de passar por processos de multiplicação?

Quando Carlos fala que a gravura impressa pela mesma matriz é diferente de outra que passou pelos mesmos processos, esse é um atributo valorativo de unicidade. Vale lembrar que a matriz da gravura possui uma vida útil o que faz com que não possamos reproduzi-la infinitamente, há também o fator da escassez como ele ressaltou. Desta forma o processo de produção abarca o artesanal, em outras palavras, existem processos que conferem humanidade a peça. Não seria esse o caso da poltrona chifruda? Antecipo a entrevista de Fernando Mendes, o designer me contou que nenhuma poltrona chifruda é igual à outra por envolver processos puramente artesanais, curvaturas não reprodutíveis em máquinas, que devem ser lixadas a mão.

Pode-se objetar que “os objetos que passam por processo industrial de reprodução também possuem pequenas diferenças, não somente os objetos de arte ou os artesanais”. Concordo, no entanto a imperfeição de uma gravura não é interpretada do mesmo jeito que a falha de injeção numa TV de plasma, por exemplo. É claro que se alguém resolver enviá-la ao museu como arte há outra discussão diversa do que de maneira geral é esperado da biografia de vida de uma TV de plasma.

Em suma, é muito provável que o entendimento da falha em algum produto massificado industrialmente não seja bem aceito, existem certas “falhas” esperadas na arte que a tornam valorativa e únicas. No entanto dentro desse universo de “falhas” possíveis não é qualquer tipo de falha que entrará como fator de distinção. Ao acompanhar o sistema produtivo desses móveis nota-se grande cuidado com os materiais, provavelmente um problema na costura que soltasse todo o enchimento de uma poltrona Mole, não seria bem visto. Mas uma peça torneada levemente diferente é representativa do processo artesanal.

O descontrolado, previsto e até incentivado, é um fator de diferenciação. Obviamente os entendimentos em diferentes campos podem ser muito diferentes, se estivéssemos falando de numismática a análise seria outra, levando em conta que problemas de cunhagem são amplamente valorizados entre os colecionadores, mas rigorosamente evitados por quem produz.

Na loja tive maior contato com os vendedores, que possuem suas mesas na parte da frente. Como essa parte é provavelmente onde os clientes passarão mais tempo é, portanto, atrativamente confortável e um lugar que oferece conversas convidativas como comentei anteriormente. Em muitos momentos quando a loja estava pouco movimentada, pude conversar mais a vontade com eles. Henrique, além de vendedor é cineasta, gosta de costurar (sua mãe é costureira), compra arte sempre que pode por considerar um investimento.

Seu conceito de arte é bastante amplo, a funcionalidade não parece influenciar em sua categorização, em uma de nossas conversas eu estava sentado numa cadeira de Sergio Rodrigues e ele me disse “você está sentado em um objeto de arte”. Comprar uma cadeira de Sérgio Rodrigues é um investimento, segundo ele, pois ela irá somente valorizar com o tempo, é possível revendê-la sempre por um preço maior do que o valor de compra. Em determinado momento ele pegou um catálogo “olha! Isso aqui não é arte, o cara aprende a fazer alguma coisa e a faz para vender, isso é mercado” havia diversas cadeiras ditas “comerciais”.

Discutimos sobre assuntos como, por exemplo, o design entra em domínio público, fato que permite qualquer empresa produzir o objeto sem precisar da autorização de seu criador. Henrique ressaltou que essas reproduções não eram as originais. Ele me falou de um livro de M.C. Escher que possuía, há gravuras de Escher no livro, eram reproduções em offset, no entanto, não eram reproduções originais, em mesma medida os objetos seriam assim também. Uma “Charles Eames”<sup>8</sup> está em domínio público e existem várias reproduções mas não muitas originais, resalta ele.

O conceito de originalidade é muito presente em campo, e mesmo dentro de um processo de serialização parece conferir certa *aura* para alguns objetos. “Você

---

<sup>8</sup> Em campo normalmente quando queremos nos referir ao objeto de um designer, nos referimos ao nome do próprio designer. Quando falam de “uma Charles Eames”, atento para o fato de que Charles desenvolveu a maioria dos projetos com Ray Eames, sua esposa que normalmente passa esquecida na referência falada.

compraria uma réplica de um móvel de Sergio Rodrigues?” perguntei, “não porque isso seria pirataria” respondeu ele.

Depois de certo tempo de campo, achei que não estava rendendo tanto quanto gostaria, resolvi visitar outra loja. Fiz apenas uma única visita e coincidentemente essa vendia objetos originais de Charles e Ray Eames. Relataram-me que muitos ficam impressionados com a diferença de preço da loja deles frente a outras que vendem o mesmo objeto. “Por que aqui custa 13.000 e em outro lugar 3.000?” pergunta que normalmente os clientes fazem para os vendedores. A explicação segundo eles é de que os objetos a venda de Charles e Ray Eames são produzidos por uma fábrica no Brasil autorizada e certificada pela fábrica oficial nos EUA. Se não é oficial é possível cobrar muito mais barato. Ressaltaram as vantagens: “Quando a fábrica produz um objeto oficial ele deve ser feito dentro de todas as medidas do projeto original, não somente em termos de medida, mas também nos materiais, coloração de madeira, etc.”. Como exemplo do quão maléfico pode ser uma reprodução não oficial, relataram já terem visto uma cadeira Barcelona<sup>9</sup> com o assento reto, quando deveria ser inclinado, uma heresia!

Logo, por mais que não aconteça nenhuma diferença evidente, a reprodução não original dentro desse discurso, não possuiria nenhum atributo transcendente ao objeto, de maneira a excluí-lo dos círculos distintivos. A oficialização além de assegurar ao comprador um produto nos moldes do projeto dito original, confere o valor institucionalizado de sua autenticidade que o aproxima em certa medida com seu criador. Em contrapartida, é bem possível que esse código não seja percebido e entendido por todos. O relato dos vendedores confirma isso “Por que pagar 13.000 se é possível pagar 3.000?”, em suma a cadeira é percebida por alguns em seu sentido topológico, isto é, em sua forma essencializada, fora das correntes categóricas de originalidade e autenticidade. Sobre essa questão um arquiteto em campo me disse certa vez: “nem todo mundo tem dinheiro para pagar medidas”. Em outras palavras nem todos levam o código tão a sério, ou o conhecem.

Dia 24 de abril de 2014 participei de um *brunch* promovido pela loja com intuito de trazer clientes e retomar contato com outros, retornarei nesse episódio outras vezes. O evento trouxe Aristeu Pires um dos grandes nomes do mobiliário nacional que tem diversos produtos a venda na loja. Além de conversar com o

---

<sup>9</sup> Projetada por Mies Van der Rohe em 1929.



designer e assistir sua palestra, pude conversar com diferentes interlocutores, de iniciantes a arquitetos com longo período de experiência, dentre eles o próprio fornecedor de Aristeu Pires (quem estabelece diretamente a relação com as lojas, levando catálogos, amostras de materiais, etc.). Já o havia visto outrora no estabelecimento, mas como estava começando meu campo nessa época, meu nível de introspecção era maior o que acabou impossibilitando meu contato. Relatou-me que considera como arte as peças de design que passam por um processo de produção artesanal, vale ressaltar que as peças de Aristeu Pires em grande medida são produzidas em madeira e passam por vários processos de produção artesanal até onde sei. Então perguntei: “é necessário passar por um processo de produção artesanal para que seja arte?” Respondeu-me que não necessariamente. Citou uma empresa italiana que produz seus móveis na China. Inicialmente sua “concepção original” [*sic*] tinha apelo autoral e sua produção era artesanal, no entanto para atender a grande demanda de mercado que passaram a ter, tiveram de programar certo processo industrial maciço e a produção então, passou a ser feita na China. No entanto, esse fato não tira, segundo ele, as características de arte do objeto, pois em sua “concepção primeira” possuía esse apelo. Vale pensar o que implica uma produção artesanal, acredito que a noção de tempo é capital. Existem processos industriais que permitem produzir uma cadeira de plástico em instantes, com processo de injeção, por exemplo.

O processo artesanal além de aparentemente mais demorado e custoso, agrega certo nível de fetichização dentro de algumas concepções. Assemelha-se de certa forma ao sentido marxista que leva em consideração as relações de produção. Marx (1985, p.71) definia fetiches como:

Não é mais nada que determinada relação social entre os próprios homens que para eles aqui assume a forma fantasmagórica de uma relação entre as coisas. Por isso, para encontrar uma analogia, temos de nos deslocar à região nebulosa do mundo da religião. Aqui, os produtos do cérebro humano parecem dotados de vida própria, figuras autônomas, que mantêm relações entre si e com os homens. Assim no mundo das mercadorias, acontece com o produto da mão humana. Isso eu chamo o fetichismo que adere aos produtos do trabalho, tão logo são produzidos como mercadorias, e que, por isso, é inseparável da produção de mercadorias.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Sabe-se a partir de estudos de Appadurai e Kopytoff, sobre a biografia das coisas, que não é somente devido às relações de trabalho que uma mercadoria possui características que a transcendem.

O trabalho em madeira não seria a mão humana presente nos produtos? Essa noção não estaria aderida a ela? Em alguns casos de meu campo talvez, mas não para o caso específico do representante de Aristeu Pires. A intencionalidade do inventor é o ponto capital em sua definição. Traço um exemplo para elucidar o ponto de vista, é como se comprássemos um livro de Lévi-Strauss, o fato de seu livro ser produzido em massa ou artesanalmente não alterariam as ideias estruturalistas do autor presentes no texto. A intencionalidade, portanto, na idiossincrática visão do representante, permearia o projeto em todas as suas estâncias, pois o que se leva em conta é o esforço intelectual inventivo não importando as alterações sofridas dentro do processo produtivo para se adequar a contingência.

Nas outras opiniões relatadas até aqui em alguma medida o processo artesanal parece importar, mesmo que para alguns não se chegue ao patamar de arte, reconhece-se que a produção de uma poltrona Mole, por exemplo, é muito trabalhosa. Em um nível mais abstrato, essa forma de produção relaciona-se com a diacronia enquanto o processo industrial com resultados imediatos estaria ligado a características sincrônicas. O entendimento do que é produzido com calma (que não necessariamente o é) com toque da mão humana frente ao que é produzido com velocidade imediata da máquina.

Na entrevista que fiz com Fernando Mendes no Rio, ingenuamente quis saber se não seria possível produzir a poltrona Mole em escala industrial de maneira a não necessitar de processos artesanais, barateando o custo final. Ele explicou que existem muitas peças impossíveis de se produzir com máquinas, somente artesanalmente, o projeto por si só contempla a produção artesanal, impossibilitando outra maneira de efetivá-la.

No *brunch* conversei com o próprio Aristeu Pires. Todas as cadeiras do designer possuem nomes de mulher, ele explica com um pouco de graça, que Deus criou o homem e a partir daí, passou a limpo e criou a mulher. É mais bem acabada e bastante complexa. Explana que quando estamos descobrindo como as mulheres agem, elas evoluem, migram para outro estágio. A cadeira seguiria a mesma lógica, não seria possível fazer um desenho simples, sempre existe um detalhe específico. Afirmou que a cadeira mais confortável que fez foi a Aurora. A única que acertou de primeira, “devia até ter o nome de homem” brinca. O processo de produção de uma cadeira de maneira geral é complexo e precisa ser refeito diversas vezes. Cada projeto é novo, logo não é possível transpassar as medidas de uma para a outra.

Essa complexidade projetual é fator de comparação com as mulheres para ele. Os nomes são dados na maioria das vezes depois que o projeto foi concebido. Por exemplo, “a Gisele, é uma poltrona que tem um biótipo europeu, ela lembra também, que gosto muito, do desenho escandinavo, então você olha para ela e tem esse jeito escandinavo, mas ao mesmo tempo aquela corda de algodão tem um tempero tropical. Então resolvi batizá-la. Quem é uma mulher que tem cara de europeia e charme de brasileira? Não poderia ter outra, é a Gisele. Geralmente o processo é assim” detalhou o designer.

Depois de toda essa explicação resolvi indagar se enxergava seus projetos como uma expressão artística. Disse que antes de responder a essa questão deveríamos definir o que é a arte, em sua visão arte é “algo que visa trazer uma sensação, é querer dizer alguma coisa”. Com essa definição concluiu que não considera como arte o que faz, pois não quer dizer nada com sua cadeira, sua busca primordial centra-se em um objeto com conforto. Afirma não se preocupar com o mercado, não pensa em mercado quando cria, mas sim em um objeto que goste e que seja exequível industrialmente. Por conta da prática consegue entender as limitações de algo na hora de projetar, fato que pode atuar como um fator limitador às vezes, explica ele.

Confesso que me chamou a atenção quando revelou não enxergar como arte seus projetos, principalmente depois que seu fornecedor havia dito o contrário, imaginei que deveria existir certo consenso entre eles. Pensei que os nomes de mulher nos projetos queriam “dizer algo”, no entanto, posteriormente compreendi que “dizer algo” não significava dizer qualquer coisa. Talvez em seu entendimento a busca pelo conforto é o primordial e o nome de batismo alguma brincadeira, que, por sua não seriedade não pode entrar no patamar das coisas que “são ditas” pela arte.

A categoria de arte pode ser utilizada em campo, ainda que nem todos concordem com ela. Ela parece escapar e voltar por diferentes articulações, o fato é que o ambiente permite que certos elementos se articulem, tragam informações contemplativas para o enriquecimento perceptivo desses móveis, não necessitam necessariamente da imbricação da noção de arte, mas de um entendimento outro que passa pela autoria.

Vale lembrar a noção de deslocadores de ação de Latour. Ele propõe que ao invés de um fetichismo ou antifetichismo, um reconhecimento da eficácia singular de “deslocadores de ação” as coisas aos quais nossas vidas estão intimamente ligadas.

A palavra fetiche etimologicamente possui uma origem ambígua de objeto que fala e que é fabricado, seria um fazer-falar (idem, p.17). Fetiche permite pensar que na fabricação, pode-se imbricar algo de fatores transcendentais. Nesse sentido é possível relacioná-lo de maneira direta com o design autoral, a autoria do designer é enfatizada, sendo o móvel visto como arte ou não. Proponho-me a pensar que essa maneira singular de olhar, cria percepções de que algo do designer transfere-se para a coisa, levando em consideração a figura central assumida pelo autor quando abordamos esse tipo de objeto. Temos por exemplo o evento de Aristeu Pires, o designer foi o motivo da festa, para aproximar diferentes profissionais. O assunto de sua fala passava grandemente por sua biografia e motivações para criar os objetos como cria, o motivo pelo qual nomeia todas as cadeiras com nomes de mulher e nunca de homem. Os deslocadores de ação do designer para a coisa que cria. Isso em um primeiro patamar que é o da explanação da invenção, o discurso em certa medida vem agregado aos fatores produtivos e artesanais.

Nesse momento quero trazer um debate bibliográfico sobre a arte, pois creio que possa se relacionar com algumas questões que trato nesse subcapítulo. Início com a discussão de Lévi-Strauss e Charbonnier (1989, p80-84) sobre os “*ready-made*”. Tomemos como exemplo os surrealistas que tem em vista um objeto para fazer dele uma obra de arte. Uma cadeira se torna um objeto, perdendo sua função de cadeira. Na medida em que a obra de arte, significando o objeto tem uma relação com sua estrutura. Essa estrutura do objeto não é dada imediatamente à percepção, e, por conseguinte, a obra de arte permite realizar um progresso do conhecimento. No caso do *ready-made*, parece que ele nunca é feito somente de um objeto, pois seu contexto relacional importa. Algo se torna uma obra de arte no contexto onde for situado. Se por exemplo, tomarmos um escorredor de garrafas na adega, é, com efeito, um significante de certo significado, dito de outra maneira, serve para escorrer garrafas. Ao colocá-lo sobre uma lareira na sala, opera-se uma fissão semântica, a relação significante e significado explodem. Essa operação confere um novo reajuste da relação entre significante e significado, um reajuste dentro do domínio do possível, mas que não estava abertamente realizado na situação primitiva do objeto. Em certo sentido, faz-se obra de conhecimento, descobrem-se nesse objeto propriedades latentes, mas que não eram percebidos no contexto inicial; é o que faz o poeta cada vez que emprega uma palavra ou dá a uma frase uma conotação que foge do habitual.

Lévi-Strauss explica que não é cada objeto em si que é uma obra de arte, são algumas disposições, alguns arranjos e aproximações entre objetos, como palavras que só tomam seu sentido pleno no interior de uma frase. Deste modo quando a poltrona Mole é colocada no museu, agrega-se um novo nível de significação, no entanto, não é a mesma coisa com relação à explicação do *ready-made*. Ela não é um *ready-made*, levando em consideração sua construção histórica e seu alto valor de mercado, fator que dificulta sua obtenção. Ela não é como o urinol de Duchamp, não está no museu para ser dissociada de sua função de poltrona e passar a ser uma obra de arte, mas precisamente o contrário. É exposta no museu para que seja vista como arte e poltrona ao mesmo tempo. Em outras palavras a relação significante e significado não explodem, mas englobam uma a outra em relação ao meio e se agregam a outros significados para coexistir em um contexto relacional mais complexo.

Quando um móvel de design autoral é exposto no museu sem que ocorra uma explosão de significante e significado, ou seja, ao passo que se reconhece a função coexistida com algo transcendente (coloquemos aqui intencionalidade, virtuosismo estético, etc.) de modo a enfatizar a autoria, com efeito, podem-se notar os deslocadores a qual me referi anteriormente.

Em certa medida o móvel autoral não explode significante e significado, pois em sua própria condição de existência permite o englobamento e não a explosão. O lugar em que estão permitem idas e voltas, visitas ou não visitas ao patamar da arte, muito por conta dos fatores englobantes relacionados diretamente com os deslocadores. Ao assumir esse estágio entende-se que existe uma intencionalidade maior nele que uma simples poltrona para sentar, por exemplo.

Então quando Carlos diz que não considera que uma Mole seja arte, mas mesmo assim reconhece certo virtuosismo no trabalho artesanal da poltrona opera com um tipo de deslocador. Quando entende a Chifruda como arte opera com outro. Móveis do mesmo designer vistos de maneiras diferentes, com potenciais de “devir”. Os deslocadores estão relacionados com diversas questões como o ambiente construtivo e a decodificação do observador, atuando de maneira mais ou menos efetiva.

Voltemos ao ambiente da loja, a pedagogia empregada na construção do espaço tem potencial deslocador. Quando um desenho mostra determinado detalhe de uma peça volto minha atenção para detalhes que havia ignorado. Quando vejo

uma foto de Sergio Rodrigues com Oscar Niemeyer atento para a importância histórica que aquelas peças possuem. Deste modo posso entender ou não como arte, mas os diversos fatores atuam em peso para a construção do entendimento dessas peças. Os vendedores atuam como agentes edificadores do código, visam maximizar o potencial pedagógico do ambiente e aplicabilidade das peças que vendem, alguns se pautam mais no potencial decorativo, outros são mais enfáticos nas questões históricas, em traçar relações com a arte, a sua maneira sistematizam as narrativas dos objetos que vendem. A maneira como tramam essa exposição é muito própria, pois reflete em certa medida a própria narrativa do vendedor e a relação dele com o que vende. Alguns possuem móveis de Sergio Rodrigues, inclusive.

A própria subdivisão que existe dentro do ambiente entre: móveis clássicos, comerciais e autorais refletem um entendimento ímpar, por parte da loja, sobre o lugar de cada um. Os móveis autorais se contrapõem aos comerciais, certa vez perguntei a proprietária, que foi quem primeiro me deu essas definições, o que seria um móvel comercial? “veja, você compra um sofá daquele (aponta para um sofá aparentemente sem autoria explícita), dentro de cinco anos você o dará para sua empregada, não que ele seja ruim, mas uma cadeira do Sergio Rodrigues você não dará a ninguém, ela será reformada e voltará a ser utilizada, a gente mal sabe se deixará para um filho (brinca) a cadeira será disputada na família”. Desta forma os móveis com autoria sugerem permanência familiar, um objeto de adulação, digno de estar ao lado de um quadro de Juarez Machado (cito o exemplo, pois o pintor figurou nessa conversa), uma forma de investimento. Henrique relatou-me um caso que vale citar, um casal de classe média utilizou as economias para adquirir alguns móveis de Sergio Rodrigues, por entendê-los, segundo Henrique, como uma forma de investimento.

A seguir tratarei sobre como se projetam determinadas leituras para o público.

### **1.5 A projeção das lojas, circuitos de venda e noções que se faz do público.**

Até aqui tratamos sobre a construção do ambiente da loja, as noções sobre materialidade e algumas articulações do discurso com relação aos objetos de design autoral que ocorrem no estabelecimento.

Muito se fala sobre os clientes e inicialmente achei deveria colocar a voz deles na pesquisa. No entanto tive imensa dificuldade em meu campo para ter contato com eles. Primeiramente porque não iria abordar nenhum enquanto estivessem na loja, seria uma postura deselegante de minha parte. Uma das vendedoras tentou fazer a mediação com uma das clientes que se mostrou aberta em um primeiro momento em conceder uma entrevista (via whatsapp), mas que posteriormente parou de responder, não retornou nenhum de meus emails (consegui somente o email dela). Tentei conversar com pessoas na internet que diziam ter móveis de Sergio Rodrigues em comentários de blog, mas sem sucesso. Em seguida, tentei pelo facebook a partir do grupo do evento Casa Cor (que acontece todo ano na cidade de Curitiba exibindo ambientes montados por arquitetos onde alguns deles utilizam móveis de design autoral), mas sem resposta no grupo resolvi ir ao evento de 2015. Entrevistei alguns visitantes aleatórios. Tive a impressão que essas pessoas não seriam o público específico que eu procurava para conversar, não conheciam os móveis de design relativos à minha pesquisa e nem muito sobre mobiliário em geral, obviamente dentro da limitação da arbitrariedade de minhas escolhas, não posso afirmar de maneira generalista. A vendedora contou-me que o evento da Casa Cor não tem muito impacto nas vendas da loja, disse que os visitantes não são exatamente o público do estabelecimento. Tive novo ânimo quando um dos arquitetos que me concedeu entrevista forneceu dois números de telefone de seus clientes. Ambos os números deram como engano, é provável que pelo arquiteto atender pessoas fora do Paraná tenha se esquecido de passar o DDD. Encerrei a busca pelo contato direto com os clientes e resolvi focar outros aspectos, o entendimento que se faz sobre os clientes, a partir da relação de quem trabalha na loja, juntamente com mídias que projetam certas leituras para esse público. Desta forma, a maior parte das informações que trarei sobre os clientes, relativo a preferências será sob a perspectiva relacional dos lojistas. Bem como noções dos mecanismos burocráticos de funcionamento do estabelecimento.

Em Curitiba, a única loja que comercializa objetos de Sergio Rodrigues é a da presente pesquisa, de modo geral as lojas localizadas nessa mancha na região buscam exclusividade, portanto cada uma delas possui especialização na coleção de designers. Os vendedores alegam ser muito difícil vender um móvel pelo catálogo, pois os compradores buscam experimentar o móvel, é uma experiência que deve perpassar todo o corpo. Vendas pelo catálogo ocorrem em questões

pontuais, segundo eles, quando o cliente já conhece o produto. Em casos atípicos em que o lojista consegue vender um objeto pelo catálogo sem que o cliente conheça, torna-se motivo de comemoração entre os vendedores, um deles me contou empolgado que vendeu uma cama de Aristeu Pires pelo catálogo.

Na primeira conversa com a responsável pelo estabelecimento, ela contou que alguns dos profissionais (arquitetos/clientes) às vezes não conhecem os designers que projetaram objetos que estão à venda na loja, então esta busca informá-los. Conhecer os estilos, os designers e vertentes faz parte da cultura, afirma, em certa medida seria uma educação pelos objetos. Deixou-me claro que não concorda com a postura de certos profissionais que afirmam não gostar de um estilo ou outro, pois existem - os estilos - para serem utilizados. Em outras palavras o estabelecimento além de vender os objetos, enxerga-se como educador, busca projetar entendimentos, ao passo que pretende atender as demandas decorativas para diferentes ambientes. Nesse ímpeto busca relacionar-se com os profissionais que atuam na área, protagonistas importantes do jogo de projeção dentro desse universo, isso não é tudo. O estabelecimento pertence a um grupo chamado “Núcleo Paranaense de Decoração”, uma espécie de associação que visa promover as lojas do circuito. Publicam uma revista chamada “Núcleo décor – Design.Decoração. Estilo de Vida” sempre disponível gratuitamente na entrada do estabelecimento (ao menos das lojas que visitei). Nela é possível acompanhar projetos de interiores de arquitetos, móveis de destaque, lançamentos, pisos, tecidos, papéis de parede, etc. A revista pode ser encontrada nas lojas associadas nela há um guia de compras com os respectivos endereços das lojas pertencentes ao núcleo.

As capas além do título exibem um subtítulo com letras maiores que visa apresentar o tema que permeará a edição de maneira sucinta e vasta possibilidade interpretativa como: “Profusão de Cor e Design”; “Glamour Monocromático”; “Brasilidade *Hi-Tech*”. A capa mostra ainda, textos com maiores explicações para dar sentido e direcionar a interpretação do subtítulo: “Brasilidade está em alta: confira as novidades das lojas em produtos para casa que prometem um décor verde e amarelo”, adiante faremos maiores análises sobre os discursos empregados por algumas revistas que coletei ao longo do meu campo. O que vale ressaltar, mais uma vez, é o contexto relacional que esses objetos de design assinado estão inseridos e são apresentados nas revistas, onde um mesmo objeto possui capacidade de relacionamento plural com o meio inserido.



Mary Douglas e Baron Isherwood (2009, p.110;111;119) argumentam que os bens são acessórios rituais e o consumo é um processo ritual cuja função primária é dar sentido ao fluxo incompleto dos acontecimentos, dentro da perspectiva de que os rituais mais eficazes usam coisas materiais e é possível supor que quanto mais custosa a pompa ritual, tanto mais forte a intenção de fixar significados. O consumo usa os bens para tornar firme e visível um conjunto particular de julgamentos nos processos fluidos de classificar pessoas e eventos. Todos os bens seriam portadores de significados, mas nenhum o é por si mesmo. O significado está nas relações entre todos os bens assim como na música, em que as relações estão marcadas pelos sons e não por qualquer nota.

Móveis de Sergio Rodrigues, receita do prato de mignon grelhado com cogumelos salteados no azeite extravirgem e risoto cremoso de beterraba indicada por um Chef, o livro “Crepusculário” de Pablo Neruda e um projeto de construção e interiores de “brasilidade hi-tech” para o prédio de diretoria de uma conceituada empresa. Todos esses assuntos são abordados no mesmo material impresso. Em suma ele sugere e orienta, projeta contextos e idealiza situações, cria um emaranhado relacional de comportamentos que torna impossível apenas nossa apreensão de um fato isolado, mas uma enumeração de hábitos por meio de textos e imagens do que é bem aceito para aqueles que participam, ou pretendem, desse grupo de consumo. Em outras palavras, o que é mostrado deve ser tomado como uma nuvem interativa de diferentes assuntos pertencentes ao mesmo contexto. Certamente temos de levar em consideração as preferências diversas dentro do mesmo grupo, por exemplo, móveis no estilo clássico (entalhados), ou moderno, isso não é problema, pois a revista abarca todas essas escolhas e as insere no mesmo universo estrutural. Exacerba a variação de preferências em mesma medida, pois esta pertence a um grupo de possibilidades predefinidas estruturalmente.

Tendo por base o que foi dito acima, podemos relacionar com algumas conceituações que Roy Wagner (2009 [1975], p.165) traça sobre a propaganda. Ela fabrica uma “cultura comercial”. Basicamente podemos defini-la como atalho, uma “cultura instantânea” baseada na percepção de que um dispositivo, por mais engenhoso que possa ser, por mais fundamental que seu avanço tecnológico represente é inútil e invendável caso não tenha uma aplicação significativa na vida das pessoas. A propaganda interpreta os produtos ao criar para sua audiência uma vida que os inclui. Ela o faz objetificando os produtos e suas qualidades por meio de

impulsos, situações, gostos e antipatias pessoais. Elas objetificam atributos ou qualidades de um produto em termos de sua imagística situacional, emprestando assim suas associações ao produto e insinuando-o em uma projeção de vida cotidiana de qualquer um.

Em suma, a propaganda redefine que tipo de resultado as pessoas “desejam” ao falar de seus produtos em termos desses desejos. Ao conseguir “vender” esses desejos e a qualidade de vida que eles implicam, “vende” também o produto que esses desejos e essa vida objetificam. Em suma o sucesso depende da habilidade para objetificar convincentemente, para falar sobre o produto em termos de outras coisas de tal maneira que essas outras coisas pareçam ser qualidade do produto. Desse modo, o significado das coisas precisa ser continuamente inventado, para que as pessoas os comprem. A propaganda em certo sentido se parece com a “magia” dos povos tribais, que também objetifica a atividade produtiva por meio de outras imagísticas (idem).

Essas revistas das quais tratei acima nos oferecem uma boa base para traçar essas objetificações da qual fala Wagner. Pude perceber em algumas delas que utilizaram um mesmo móvel em projetos decorativos com conceitos completamente distintos. Em suma, os objetos oferecem uma possibilidade estrutural combinatória muito ampla, essa plasticidade adaptativa é em grande parte direcionada pelo conceito abstrato que permeia o projeto do arquiteto, objetificando algumas significações convenientes para a ideia proposta. Tomarei como exemplo três revistas que coletei ao longo de meu campo. A revista “*Way Design #10*” consegui por acaso no shopping *Rio Leblon Design* no Rio de Janeiro. Logo após entrevistar o arquiteto Ivan Rezende (um dos autores sobre um livro de Sergio Rodrigues, veremos adiante) passei despretensiosamente no local - o shopping - por ser próximo do escritório. As outras duas coletei na loja de meu campo, “*Núcleo décor n° 33*” e “*Casa Sul – O Estilo de Vida da Região Sul n°66*”. O ponto de conexão que utilizarei para esta breve análise é a poltrona Diz de Sergio Rodrigues.

Na revista “*Way Design #10*” há uma matéria “*Fábio Bouillet e Rodrigo Jorge – A eterna busca pelo detalhe*” que fala sobre o modo de projetar desses dois arquitetos. Com fotos ilustrativas de ambientes (todas as revistas da área com que

tive contato valem-se dos *compósitos*<sup>11</sup> imagem e texto) tem-se a seguinte descrição para o estilo dos arquitetos: “Temos um estilo sóbrio, masculino, minimalista, de tons escuros. Assim do tipo Batman, o cavaleiro das trevas”. Em seguida uma apresentação de um projeto pessoal:

“ Os donos desse apartamento no Recreio, com os filhos já criados, queriam realizar sonhos antigos e decorar a casa com a cara deles. Os espaços foram redistribuídos e um dos pedidos principais era de que a cozinha fosse bem ampla e a área social confortável o bastante para que recebessem os amigos e a família. Os tons de bege e marrom predominam na decoração e a parede de pedra de fogo era um desejo antigo. [...] A mistura de materiais, como piso de madeira nos quartos e mármore travertino living e na sala de jantar convivem com os tecidos e papéis de parede que pontuam o décor. O living tem dois ambientes que ficam separados do home theater por uma divisória de madeira e tem um grande sofá em L acompanhado das elegantes poltronas Diz, de Sergio Rodrigues.” [grifo meu]

Vejamos o segundo caso, a revista “*Casa Sul – O Estilo de Vida da Região Sul n°66*” apresenta a matéria “Liberdade Formal” com a pequena descrição na abertura “Jorge Elmor projetou casa em Curitiba na qual luz, arte e design convivem em perfeita harmonia”. A matéria ilustra vários espaços da casa projetada pelo arquiteto. A poltrona Diz é utilizada no projeto da Sala de Estar, as fotos desse ambiente acompanham o texto: “A parede revestida com tecnocimento, que dá esse aspecto aveludado às superfícies, é vedete da sala de Estar, que tem as poltronas Diz e Mole de Sérgio Rodrigues (...) e tapete listrado Ziegler paquistanês.” Em outras fotos da sala tem-se a descrição “A disposição de obras-de-arte estabelece em sua assimetria estética forte contraste com a horizontalidade do sofá” e “Organicidade da poltrona Mole (...) rompe com a linguagem geométrica formal predominante na lareira e no rack da TV”.

Nas últimas páginas da matéria descreve-se a sala nos seguintes termos:

“Como a Sala de Estar deveria ser um espaço integrado e arrojado para receber a família e amigos, o arquiteto planejou um ambiente que ressaltou a vista para a floresta de araucárias e que acolheu as obras de arte e o design dos

---

<sup>11</sup> O termo foi utilizado por Renata de Castro Menezes (2011) para tratar da combinação de texto e imagem numa análise sobre reprodutibilidade técnica de santinhos.

móveis<sup>12</sup>. ‘Pinçamos grandes nomes do design, como Sérgio Rodrigues e Marcel Breuer, para dividirem o espaço com as obras de Juarez Machado, Carlos Araújo e Sérgio Ferro’, explica.”

A seguinte descrição do arquiteto sobre seus projetos é muito elucidativa: “Nossos projetos se caracterizam por buscar sempre soluções inovadoras, com uma linguagem moderna, exclusiva e sem excessos para transformar locais de trabalho ou moradias em áreas agradáveis, estimulantes e distintas. Os projetos oferecidos pela Elmor Arquitetura, se distinguem dos demais pela primazia do detalhamento e refinamento das soluções propostas. Proporcionar experiências sensoriais e visuais, interagindo como o meio ambiente e integrando os clientes em uma atmosfera inovadora e conceitual criando assim um ambiente estimulante e funcional’ Jorge Elmor, arquiteto”.

Por fim na terceira revista “*Núcleo décor* n° 33”, a matéria “Brasilidade HI-TECH – Projetos das arquitetas Sabina Bottarelli e Marina Canhadas” trata de construção de interiores de um prédio de conselho e diretoria de uma “conceituada empresa com mais de 10 anos no mercado”, segundo a revista “as profissionais trabalharam mediante um estilo contemporâneo, se atentando aos anseios do cliente que atua no ramo de estradas, portos e aeroportos.” Quatro poltronas Diz compõe a foto que exhibe a recepção. Temos as seguintes passagens que descrevem o projeto:

“Para explicitar o conceito das arquitetas e ao mesmo tempo atender aos anseios do cliente, que queria denotar seriedade, compromisso e bem estar em cada canto do projeto, a dupla optou por instalar móveis assinados por grandes nomes do design brasileiro.

Para enaltecer o aspecto moderno da empresa, a estrutura metálica do edifício foi colocada em evidência, embora tenha sido permeada com toques clássicos sob o propósito de atribuir pinceladas de sofisticação ao décor. Na recepção, foram instalados dois painéis: um em amarelo que fazia parte do projeto arquitetônico e outro em um MDF preto trabalhado. Lado a lado, eles compuseram a dicotomia high-tech e sofisticação presente em todo o trabalho.”

Nos três casos temos a mesma poltrona utilizada em projetos com conceitos diversos. Os termos utilizados para descrever esses conceitos são de extrema

---

<sup>12</sup> Vale notar também na diferenciação entre “obras de arte e o design dos móveis” que entra na discussão do subcapítulo anterior. Apesar de serem colocados em um patamar diferente eles conversam de maneira dialética e próxima.

amplidão subjetiva: Masculino, sóbrio, minimalista, arrojado, moderno, seriedade, sofisticação, compromisso, etc. Quando termos aparentemente antagônicos são utilizados servem para abarcar e unir dois pontos distintos que aparentemente parecem desconexos, na passagem acima “Para enaltecer o aspecto moderno da empresa, a estrutura metálica do edifício foi colocada em evidência, embora tenha sido permeada com toques clássicos sob o propósito de atribuir pinceladas de sofisticação ao décor.” A serpente morde a própria cauda! Une dois polos, o moderno e o clássico dentro do mesmo ciclo<sup>13</sup>.

A subjetividade dos conceitos abordados permite associações completamente pessoais ao termo. Ao objetificar não se deve limitar demais. Nos termos Wagnerianos a propaganda projeta estilos de vida e para isso objetifica os produtos, criando uma significação possível. Os objetos possuem possibilidades em aberto, a propaganda direciona uma dessas significações. No caso da poltrona Diz, essa objetificação ocorre por termos amplamente subjetivos, se a propaganda limita o campo, nesse caso ela limita para abri-lo no instante seguinte, seria correto dizer que ela *transobjetifica*. Em outras palavras, objetifica por termos subjetivos, aparentemente isso pode denotar uma contradição, no entanto, existem diversas maneiras de subjetivar, dentro de todas as possibilidades essa propaganda oferece algumas, portanto nesse sentido direciona o olhar.

Esse direcionamento do olhar produz significados específicos para as coisas, essa questão relaciona-se com o argumento de Wagner (2009 [1975], p.165-167) sobre a venda. Para uma marca vender determinado produto necessita inovar sobre a significância do produto vendido, inventar um novo significado associado à marca. Dentro dessa invenção existem diferentes possibilidades de relações com o universo do produto, ele toma como um exemplo a venda de pneus, que pode ser associado a diversos contextos como à segurança no trânsito e à polícia rodoviária ou ao consenso graxento das velhas oficinas mecânicas, ou ainda ao mundo das corridas automobilísticas. Caso opte por esse último a propaganda poderá utilizar a imagem de verdadeiros pilotos de corrida isso não significa que um indivíduo comum deveria dirigir como um piloto de corrida, mas que o pneu “funciona” sob as condições exigentes das corridas automobilísticas e terá um desempenho ainda melhor em um

---

<sup>13</sup> Arriscaria a dizer que os móveis de Sergio Rodrigues apesar de pertencerem ao movimento de móveis modernos estariam no âmbito do clássico, no melhor conceito do jogo Wagneriano entre convenção e invenção (WAGNER, 2009 [1975], p.107-158)

carro de família. Dessa maneira traz para as situações ordinárias o vigor do automobilismo. O significado é produzido ao criar uma imagem de diversão e do poder de dirigir ao incluir os pneus nas imagens descritas.

A propaganda refaz constantemente o significado e a experiência da vida para sua audiência e objetifica seus produtos constantemente por intermédio das experiências criadas (idem). Ao analisarmos as revistas tratadas acima, notamos que suas matérias trafegam de espaços domésticos ao ambiente do trabalho. A revista possui seu espaço de propaganda direta, oferecendo objetivamente seus produtos com endereço e contato. Mas as matérias não apresentam os produtos de maneira direta como a propaganda convencional, ela apresenta os projetos dos arquitetos de maneira a parecer informacional, trazendo dentro do contexto situacional projeções de estilos de vida, padrões de referência, onde esses objetos estão inseridos. É notável que na maioria dos casos quando o objeto é citado ao longo do texto coloca-se entre parênteses a loja em que pode ser encontrado.

O trabalho do arquiteto no que diz respeito a criação de significados associa-se diretamente com o trabalho da propaganda, pois suas narrativas orientam e direcionam os objetos que utilizam, no entanto me parece que o discurso proferido pelo arquiteto não seja tão explícito quanto o da propaganda. O arquiteto atua como um alquimista que manipula e transmuta sentido para as coisas que utiliza. Na loja costuma-se falar de orçamento com ou sem profissional. Com profissional significa que os clientes têm arquitetos para cuidarem da decoração de suas casas, muitos deles acabam não querendo escolher os móveis, deixando a cargo do profissional para decorar com total autonomia. Segundo meus interlocutores, alguns arquitetos não aceitam mudanças dos móveis por parte de seus clientes ou que estes interfiram de algum modo nos projetos (todos os arquitetos que entrevistei, alegam não trabalhar desse modo).

A postura que os clientes adotam ao decorar suas casas, segundo a percepção dos vendedores, é variada. Alguns têm limitação do orçamento, portanto cortam a compra de peças caras. Outros dão liberdade total para o arquiteto, este, dependendo do caso convence o cliente em como montar e decorar a casa. O arquiteto projeta entendimentos, apresentam para seus clientes peças de designers que esses eventualmente podem não conhecer, (veremos adiante o que os arquitetos pensam sobre o ofício). Uma arquiteta iniciante revelou-me numa conversa rápida no brunch de Aristeu Pires que: na graduação seu professor dizia a

seus alunos que os arquitetos deveriam ensinar os clientes, mostrar os estilos e os designers, estudam em certa medida para isso. Em outras palavras existe um entendimento de que uma das funções desse profissional é pedagógica, aliando-se com a noção que a loja faz de si própria, os discursos de ambos dialoga diretamente, e buscam a estreiteza das relações.

Vale ressaltar que nem todos decoram suas casas com ajuda de arquitetos, por exemplo, no mês de fevereiro de 2014 constatei 21 clientes que fizeram orçamento com profissional contra 83 sem. Os arquitetos recebem uma comissão de 10% a partir do que seus clientes compraram nas lojas (com exceção de peças em promoção). Alguns lugares acabam oferecendo comissões maiores e isso explica em certo sentido o porquê de certos profissionais comprarem móveis de design assinado no Rio de Janeiro para um projeto de decoração feito em Curitiba, mesmo que esses objetos estejam à venda em ambas as cidades, por exemplo.

A utilização de peças assinadas é em grande medida utilizada nos projetos, ao menos nos que observei em projetos arquitetônicos apresentados pelas revistas/catálogos. Em grande medida vemos uma grande repetição dos nomes dos mesmos designers na utilização de seus móveis em diversos projetos decorativos. Em suma, existe certo compartilhamento e lugar comum dentre os profissionais da área afinal os bens são dotados de valor pela concordância do grupo que se insere. Douglas e Isherwood (2009, p.121-123) propõe que os nomes são o sedimento deixado pelo fluxo dos bens consumíveis, estes constroem a cultura como ilhas de coral. Os conjuntos de nomes e nomes de conjuntos são o sedimento aprendido, operações a serem feitas sobre os nomes, eles são um meio de pensar. O desfrute físico dos bens integra apenas uma parte, outra parte é o compartilhamento de nomes. Nessa lógica a capacidade de diálogo que a coleção de nomes permite é um dos fatores factuais dentro de meu campo, pensa-se nos projetos com móveis de Sergio Rodrigues, Aristeu Pires, Fernando Mendes etc., são padrões mentais instituídos dentro da decoração, educar dentro desse meio passa pelo ensino de nomes. Não somente o nome dos designers passa por esse processo, mas também o nome de seus móveis que assumem poder de representação ímpar. Lembremos de uma das frases citada acima sobre o projeto decorativo em que a organicidade da poltrona Mole rompe com a linguagem geométrica formal predominante na lareira e no rack da TV (a lareira apresentada nas fotografias era retangular). Nesse caso temos Sergio Rodrigues - poltrona Mole - como variável de

uma função, com conotação de um padrão orgânico que se contrapõe ao geométrico.

A integração de novos nomes para a coleção pode ser chamada de prova. Em suma para que um novo designer passe a integrar essa coleção de nomes, de variáveis decorativas arquitetônicas, deve passar pela aceitação do grupo de arquitetos e consumidores. No entanto, o argumento antropológico insiste que a maior utilidade não está na prova, mas no compartilhamento dos nomes que foram aprendidos e classificados, “isso é cultura” afirma Mary Douglas (idem). Com relação a isso, veremos adiante na entrevista com a proprietária da Lin Brasil, sobre quais foram suas escolhas para o trabalho de divulgação das peças de Sergio Rodrigues, posso adiantar uma de suas falas que cabe ao contexto. A proprietária afirmou que não poderia dizer ao seu público que os móveis de Sergio Rodrigues eram os melhores, teria de esperar os próprios arquitetos fazerem isso ao passo que teve de escolher vender menos para um público diferenciado, segundo ela, configurando assim bens de luxo<sup>14</sup>. Nesse sentido temos um compartilhamento claro de nomes dentro da aceitação do grupo.

Com relação à utilização de nomes nos produtos quero recordar um acontecimento de meu campo. Carlos certa vez conversava com Henrique sobre uma nova poltrona de “estilo clássico” (segundo a classificação da loja) que acabara de chegar da fábrica. Eles discutiam sobre um possível nome para a poltrona que ainda não possuía nenhum. Henrique sugeriu o nome de “Cecília” e outros nomes femininos. Quando algo é inventado na fábrica e enviado para a loja ela não possui nome específico, são os funcionários que a nomeiam para não vendê-la como um mero número de catálogo. Em suma a criação do nome serve como um processo de humanização do objeto, que mesmo não possuindo autor explícito como acontece nos móveis de design autoral, confere certa personificação. Tempos depois vi que o nome escolhido foi “Alice” a apresentação do móvel numa revista fazia referência ao personagem de Lewis Carroll trazendo toda a carga imagética do clássico literário.

---

<sup>14</sup> Segundo Arjun Appadurai (2010), o uso principal dos bens de luxo é *retórico e social*, bens que são simplesmente *símbolos materializados*. Os luxos são em certa medida um “registro” especial de consumo do que uma classe especial de coisas. Seriam esses traços:

(1) restrição, quer por preço ou por lei, à elite; (2) complexidade de aquisição, que pode ou não ser uma função de “escassez” real; (3) virtuosidade semiótica, isto é, a capacidade de assinalar, com legitimidade, complexas mensagens sociais; (4) um conhecimento especializado como pré-requisito para serem usados “apropriadamente”, isto é, regulamentação pela moda; e (5) um alto grau de associação entre seu consumo e o corpo, a pessoa e a personalidade (idem 2010, p. 56-57).



Em outra propaganda da loja numa revista, exibia-se a poltrona Alice numa pagina onde dizia “isso é ‘nome da loja’”, na segunda página uma poltrona Mole de Sergio Rodrigues com a frase “isso também”. Nesse caso temos a referência à diacronia de estilos, a classificação de “clássico” (como defini anteriormente sobre as classificações adotadas na loja) da poltrona Alice funciona como contraposição ao estilo moderno da Mole, a propaganda busca enfatizar que a loja abarca a diacronia de estilos, do clássico ao moderno, do clássico ao autoral. A classificação interna funciona muito bem como modelo contrastivo.

Até aqui podemos afirmar que os objetos de design autoral se inserem em ambientes de legitimação onde pretendem para eles níveis de distinção elevados, para atingi-los valem-se de diversos meios, que perpassam pela construção de narrativa, inserção em ambientes projetivos que contemplam sua história oficializada e seu virtuosismo produtivo. Desta forma esses ambientes propiciam para que esses objetos atinjam o que vou chamar de “pletora das coisas”. Em certo sentido o conceito se contrapõe ao que Miller (2013) chamou de “humildade das coisas” sem me limitar a contraposição. A pletora acontece quando as coisas são apresentadas com um nível de distinção tal que nosso olhar recai sobre elas, é quando elas são o centro. Existem pontos estratégicos, maneiras de dispor as coisas para que elas atinjam o nível máximo de exuberância, um nível apoteótico. Um objeto importante para algum colecionador exposto no centro de uma sala, objetos em destaque num museu, as próprias cadeiras expostas na loja, quando os objetos tornam-se o centro, atingem seu nível de pletora.

Nos casos que demonstrei em campo existem mecanismos para colocar objetos nesse patamar de exuberância, que dependem em grande medida do ambiente e do diálogo empregado. A pedagogia atua como um legitimador do código, ao passo que ela clarifica permite a compreensão do código como se pretende. A proposição de ambientes idealizados da casa traz a projeção imagética do apoteótico para o comum que nunca é comum no ambiente idealizado. A “pletora das coisas” nem sempre se concretiza, ela é uma categoria em que algo pode entrar e sair, arrisco a dizer que em muitos casos o ambiente que permite a mercantilização é um ambiente que busca propor a exuberância de certos objetos. É possível colocar os pneus de Wagner (2009 [1975], p.165-167) em um ambiente apoteótico valendo-se da distinção ambiental configurada a partir da significação inventada pela magia propagandística. Nesse ponto devo ressaltar que tanto objetos

banais quanto objetos de luxo podem estar em estado de pletora e ambos podem não estar.

A pletora é uma categoria que está intimamente relacionada com a biografia das coisas. Segundo Igor Kopytoff (2010, p.94; 121) uma biografia econômica culturalmente informada de um objeto o encarará como uma entidade construída, dotado de significados culturalmente específicos, classificada e reclassificada em categorias culturalmente constituídas. Em outras palavras coisas possuem biografias como pessoas, ora são mercantilizadas, ora singularizadas. Toda fluidez de sentidos, rotas e caminhos na vida de uma coisa fazem parte dela. Logo uma biografia rica, portanto, é a história de suas várias singularizações, das classificações e reclassificações num mundo incerto de categorias cuja importância se desloca com qualquer mudança do contexto. Deste modo é possível afirmar duas coisas, uma é que a pletora pode ser uma fase da vida de uma coisa, a outra é que quanto mais rica for a biografia de uma coisa seja pelos seus processos produtivos complexos (com técnicas manuais e utilização de materiais diversos) quanto pelos sucessivos acontecimentos sociais a qual pertenceu fica mais fácil configurar o ambiente para que esta peça atinja a pletora das coisas, por conta da quantidade de material simbólico e histórico passível de ser trabalhado de forma valorativa, bem como tráfego de suas classificações como abordado para o termo “arte”.

Por exemplo, detalhes como a construção de uma peça de madeira de forma artesanal, a costura de um estofado feito manualmente, são aspectos que ao passarem pelo discurso e pela construção do ambiente para expô-los faz atentar a detalhes que antes poderiam passar despercebidos. Se a peça foi feita artesanalmente, as pessoas precisam saber disso! Ao passo que não precisam saber tudo, existem informações com maiores potenciais valorativos que outras é preciso escolher certo detalhe e exacerba-lo, romantizá-lo, inclui-lo em uma narrativa, torná-lo parte de uma tradição talvez. Ou até mesmo criar uma grade de significações distintas que não haviam sido atribuídas ao objeto antes para exibi-la no ambiente produzido.

Mesmo objetos com vasto potencial simbólico e rica biografia podem passar longos períodos sem atingir a pletora das coisas, é uma das questões que veremos a seguir na fábrica de móveis.

## **Capítulo 2- Processos produtivos na indústria – Recepção, aglutinação e expansão.**

Nesse capítulo desenvolvo uma análise etnográfica a partir de meu campo na fábrica do Paraná que produz móveis de Sergio Rodrigues.

No primeiro tópico temos uma abordagem geral mostrando a organização da fábrica e a relação das pessoas que lá trabalham.

Em seguida abordo questões que tangem os materiais sua contingência e a relação entre os funcionários e os processos elaborados, buscando mostrar em certa medida a inventividade nas relações. Por fim apresento certa análise comparativa entre algumas questões que dizem respeito à fábrica e a loja, sua relação de contraposição e complementaridade.

**Palavras-chave:** 1. Produção 2. Processo 3. Materiais 4. Técnica.

## 2.1 O campo da fábrica.

A fábrica onde fiz meu trabalho de campo é uma das três que produz os projetos de Sergio Rodrigues, as outras duas situam-se no Rio de Janeiro e Santa Catarina. Pude visitar rapidamente a fábrica do Rio de Janeiro. Mas a que acompanhei de maneira detalhada é a do Paraná, localizada na cidade industrial de Curitiba.

Minha primeira visita foi no dia 03 de Março de 2014. Nesse momento desenvolvia meu campo apenas na loja. No capítulo anterior descrevi que participei da arrumação do estabelecimento num feriado de carnaval, nesse dia fui almoçar na fábrica junto com os dois ajudantes, Wesley e Gregório.

Chegando lá cumprimentei o proprietário e fomos direto para a cozinha pelo acesso do lado de fora. Arroz, feijão, beterraba, alface, macarrão, bife ao molho madeira e um suco alaranjado feito com pó era o cardápio do qual me recordo. A senhora que servia o almoço trouxe uma ficha em nossa mesa para assinarmos, por conta do controle do proprietário. Wesley, incomodado, disse que assinava depois. Na cozinha há longas mesas que permitem grande interação entre os funcionários nas horas das refeições, que conversam animados e trocam de mesa ora ou outra para contar alguma piada.

Wesley faz trabalhos diversos para a loja e fora dela, no período da noite era motoboy no Planeta Pizza. O irmão dele trabalha na fábrica produzindo miniaturas dos móveis de Sérgio Rodrigues. Nesse dia levou-me para dar uma volta no local. A quantidade de móveis de madeira empilhados era muito grande, de forma a criar um cenário labiríntico digno de histórias fantásticas (ver figura 2.1.1). Além das estruturas de cadeiras era possível encontrar partes soltas, como um encosto da cadeira Diz, outros móveis que na loja assumiam papel de destaque e até mesmo esculturas.



Figura 2.1.1 – Imagens que chamaram atenção em minha primeira visita à fábrica. Muitas estruturas de madeira por toda a parte.

FONTE: O autor (2015).

Nesse dia conversei com alguns funcionários e conheci rapidamente a estrutura do local. Não pudemos ficar muito, pois a proprietária da loja ligou e tivemos de retornar para continuar a arrumação. Demorei certo tempo para retornar a fábrica e iniciar efetivamente meu campo nesse local.

No dia 15 de Maio de 2014 iniciei meu campo. A quantidade de processos produtivos existentes na fábrica é imensa, na medida do possível tentei acompanhar alguns deles. Meu foco recaiu na construção de alguns móveis de Sergio Rodrigues, mesmo que ora ou outra tenha observado a produção de alguns móveis que não eram reconhecidamente de algum designer específico, dentre eles os móveis configurados como clássicos na conceituação da loja.

Construir algo possui uma complexidade inerente relacional entre diversas pessoas, saberes, locais, pois nem sempre todas as peças são produzidas no mesmo lugar como veremos, e biografias (em seu sentido mais amplo englobando pessoas e coisas).

Em um primeiro momento podemos traçar uma divisão básica entre a marcenaria e a costura/estofaria. O espaço físico destinado para essas duas atividades utilizam grande parte da fábrica. Com olhar de lupa veremos que alguns ambientes menores são dedicados a câmara de pintura, sala para confecção de miniaturas (não significa que apenas esse lugar seja utilizado para a produção destes, mas existe uma clara demarcação para a especificação desse lugar, onde concentram-se todas as miniaturas produzidas bem como as ferramentas específicas para produzir esse tipo de coisa), sala de entalhe, e diversos ambientes destinadas ao armazenamento, seja de matéria prima ou peças sobressalentes.

Em frente ao galpão, há uma vasta área livre que serve como estacionamento e também como depósito de entulhos, um ônibus antigo com peças faltando na cor amarela chama a atenção. A construção possui duas entradas principais uma leva direto para a seção de estofaria e a outra para a marcenaria. Ao entrar na primeira, no lado esquerdo há uma escada que leva diretamente a sala onde ficam: o proprietário, o filho e a filha. O filho produz móveis de design autoral e alguns projetos da fábrica que incluem as miniaturas. A filha cuida da parte administrativa apesar de ter formação em farmácia e Sabrina que trabalha no recursos humanos.

Ao frequentar o local vou até a sala do proprietário para comunica-lo sobre minha presença no estabelecimento. Na primeira entrada vários móveis são embalados com camadas de papel seda e encaixotados para serem despachados para todo o Brasil e a outros países. De maneira geral essa área é destinada a finalizações das peças produzidas como a aplicação de óleo de linhaça sobre os móveis de madeira e pequenos ajustes como a regulagem das tiras de couro de uma poltrona Mole, por exemplo. Pedro, o funcionário responsável por essas tarefas é normalmente quem encontro por primeiro quando visito a fábrica juntamente com Daniel, esse por sua vez não é contratado da fábrica e sim funcionário que trabalha para a Lin Brasil, empresa que detém os direitos de vários projetos de Sergio Rodrigues. Daniel aparenta desenvolver um serviço burocrático, sempre conferindo listas e checando dados.

Certo dia checava uma poltrona antiga (assinada por Sergio Rodrigues) da década de 1960 que um cliente enviou para a reforma. O objeto veio do Rio de Janeiro, estava com um encaixe quebrado, verniz gasto e descascado e assento de couro avariado. Daniel listava todos os itens que necessitavam de restauro. Depois da lista estabelecida o móvel iria para a fila junto com o processo produtivo dos

demais objetos para ser restaurado. A Lin Brasil segundo Daniel, é como se fosse uma concessionária, uma autorizada para fazer o processo de restauração. Existem outros profissionais que o fazem, mas não seria considerado um restauro oficial, segundo ele. Assim como os objetos possuem autenticidade, ou seja, uma reprodução original como vimos no capítulo 1 há também a noção de originalidade no restauro, ou na manutenção da materialidade como resolvi chamar.

A fábrica aproveita bem seu espaço para armazenar materiais e peças de maneira nem sempre ordenadas, muitas vezes a quantidade de coisas empilhadas ajuda a criar divisões entre os ambientes. Na estofaria e marcenaria esses materiais se mesclam com as ferramentas e as pessoas trabalhando, de maneira geral o fluxo de coisas, materiais, pessoas, etc. confere aspecto orgânico no entrelaçamento desses grupos. Seguindo o caminho da primeira entrada nos deparamos com o ambiente da estofaria e costura. Existem várias bancadas de trabalho, algumas extensas que permitem maior interação para trabalho em grupo e outras com repartições para trabalho de cunho individual. Na estofaria vi processos diversos que vão desde a colocação da espuma, corte, costura, enchimento, confecção de botões até confecção de assento de palha e tingimento de madeira, essa última está mais próxima da estofaria por conta desse ambiente não possuir tanta poeira como setor de marcenaria, suponho.

Na estofaria podemos ter acesso à cozinha, ou seguirmos para a marcenaria que pode ser acessada pela parte de dentro ou de fora pelos fundos da fábrica. Ao percorrermos pelo lado de fora há diversas salas como: câmara de pintura, lugar específico para trabalhos minuciosos como a confecção de miniaturas dos móveis de Sergio Rodrigues ou aplicação de folhas de ouro em móveis entalhados, sala de entalhe e por fim a marcenaria.

Na Marcenaria há grande concentração de funcionários, pelo que acompanhei na minha pesquisa de campo, alguns funcionários fazem um pouco de tudo no que tange o trabalho com madeira. No entanto certos trabalhos ficam com os mais habilidosos (que algumas vezes são funcionários antigos), por exigirem um nível de primor maior.

Para o melhor entendimento da organização da fábrica tomemos o diagrama abaixo. Ressalto que desenvolvi essa ilustração de acordo com a memória de minha experiência de campo, fotos e anotações. Talvez espacialmente o desenho não corresponda exatamente com o tamanho escalonado das salas, nem se propõe a

isso. Com o esboço tentei apresentar, grosso modo, a disposição das tarefas e coisas, selecionando o que me pareceu pertinente. Utilizei manchas coloridas sobre o esboço da planta para sugerir espaços, não devem ser entendidos como delimitações rígidas, mas como uma tentativa de formalização para melhor entendimento de minha explicação:

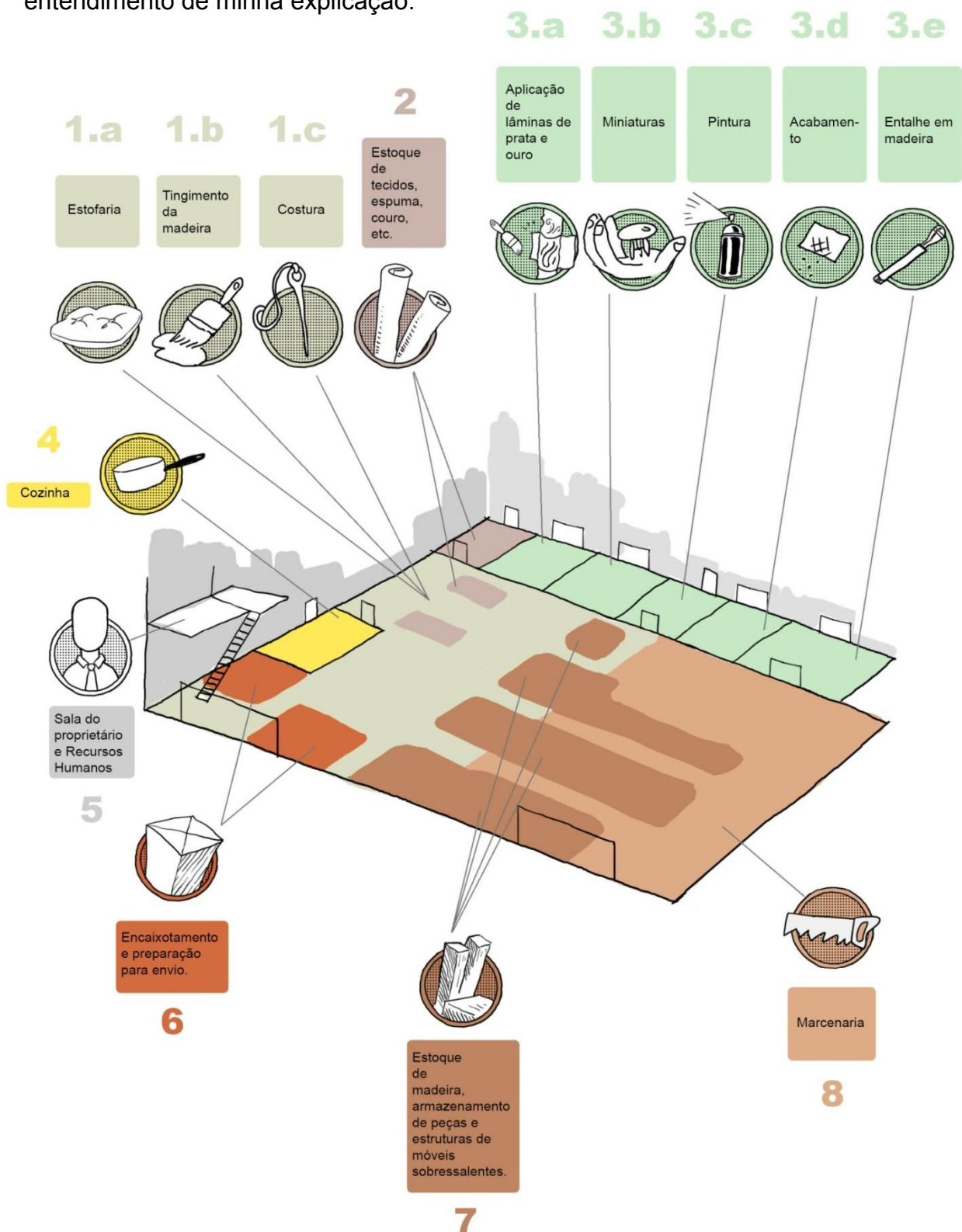


Figura 2.1.2 – Diagrama esquemático da fábrica.

FONTE: O autor (2015).



Descreverei os pontos discriminados na ilustração:

**1.a. Estofaria:** A definição é abrangente. Nessa área se faz desde o corte do couro ou tecido, enchimento etc. Adiante veremos a descrição de alguns processos para melhor exemplificação.

**1.b. Tingimento da madeira:** Depois de construído, as partes visíveis de madeira passam pelo processo de tingimento. A partir de uma mesma madeira pode-se obter diferentes tonalidades e cores apenas com o tingimento. Os móveis são tingidos próximo a estofaria, portanto coloquei este e os tópicos estofaria e costura com a mesma cor.

**1.c. Costura:** Tecnicamente o processo de costura faz parte da estofaria. No entanto achei pertinente destacar no diagrama, pois existe um espaço próprio para esse tipo de trabalho. Pelo que acompanhei as costureiras trabalham de maneira especializada apenas com isso e não desempenham nenhum outro tipo de tarefa na fábrica.

**2. Estoque de tecidos, espuma, couro, etc.:** No espaço da estofaria temos em diversas regiões estoques espalhados. Existem algumas salas dedicadas somente ao armazenamento dos materiais, como sugerido no diagrama, mas não se limitam a elas. Por exemplo, embaixo da mesa de corte de couro e tecido existe um estoque de couro italiano utilizado para a confecção das poltronas de Sergio Rodrigues.

**3.a. Aplicação de lâminas de prata e ouro:** Depois que os móveis são entalhados alguns deles passam por uma aplicação de finas lâminas de prata ou ouro. Os móveis que recebem essa aplicação são de maneira geral móveis “clássicos” segundo as definições dos interlocutores da loja (ver capítulo 1). Nenhum móvel moderno de Sergio Rodrigues recebe esse tipo de aplicação.

**3.b. Miniaturas:** A fábrica produz miniaturas dos móveis de Sergio Rodrigues. Para a feitura de uma reprodução em escala existe um processo único e completamente diverso do móvel original.

**3.c. Pintura:** A fábrica possui câmara para a pintura dos móveis.

**3.d. Acabamento:** Na parte de acabamento temos um grupo que faz o lixamento das peças. Por exemplo, quando uma peça sai do entalhe ainda é possível ver as marcas heterogêneas do formão e farpas salientes na superfície. Após o acabamento a superfície é homogeneizada.

**3.e. Entalhe:** O entalhador trabalha de maneira geral esculpindo peças de móveis “clássicos”. Apenas um entalhador trabalha na fábrica, em algumas visitas que fiz ao local em março de 2015, o entalhador trouxe seu sobrinho para ensiná-lo sobre o ofício.

**4. cozinha:** Ao toque do sinal todos batem o cartão e saem para o almoço ou café da manhã e da tarde. Alguns funcionários chegam muito cedo por morarem muito longe da fábrica, estes tomam café da manhã no local.

**5. Sala do proprietário e Recursos Humanos:** Primeiro local ao qual me dirijo quando chego à fábrica. O proprietário e seus filhos possuem mesas de trabalho no local, bem como a funcionária do RH.

**6. Encaixotamento e preparação para envio:** Pedro normalmente é o primeiro funcionário que encontro. Ele é um dos últimos funcionários que tem contato com os móveis, cuida da finalização, ajeita certas regulagens exigidas pelas peças, aplica óleo de linhaça e as recobre com papel de seda para o envio. As caixas dos móveis de Sérgio Rodrigues normalmente são fornecidas pela Lin Brasil, no entanto, na falta das caixas oficiais Pedro produz manualmente caixas na medida do móvel a ser enviado.

**7. Estoque de madeira, armazenamento de peças e estruturas de móveis sobressalentes:** Como é possível observar no diagrama grande parte do lugar ocupado na fábrica é por conta desse tipo de armazenamento. Para produzir determinado tipo de móvel necessita-se certa mobilização de forças de trabalho, no intuito de aproveitar esse *momentum* produtivo produz-se, muitas vezes, um excedente. Guarda-se o excedente nesses espaços para quando houver novas solicitações. Muitas peças que já saíram de linha podem ser encontradas nesses locais, madeiras dos mais diversos tipos, não somente a utilizada na produção rotineira, mas também pedaços de madeiras escassas e também peças sobressalentes. Fato curioso é que no meio desse fantástico emaranhado é possível encontrar objetos heterogêneos como estátuas. Certa vez vi uma cadeira *La Chaise* de Charles e Ray Eames, com assento de fibra de vidro, a fábrica não trabalha com fibra de vidro e nem produz móveis desses designers.

**8. Marcenaria:** Na marcenaria há muitos processos ocorrendo ao mesmo tempo. Desde o corte da madeira e aplainamento, criação de estruturas diversas, montagem, colagem, etc. É difícil precisar tudo que fazem, pois a fábrica produz uma gama muito diversa de produtos, não somente de Sergio Rodrigues, móveis de

design assinado ou clássicos, mas também móveis segundo a necessidade de clientes diversos, como hotéis e restaurantes. Para cada móvel existe um processo, um molde, um conhecimento específico. E os setores precisam estabelecer certa integração, pois como veremos adiante, uma peça produzida errada na marcenaria acarretará em um erro posterior na costura, ou, como presenciei, no processo produtivo de um móvel clássico as peças são cortadas e depois entalhadas separadamente, no processo de montagem se algum entalhe não possui a devida continuidade a equipe de montagem chama o entalhador para que este faça as devidas correções. Na marcenaria e também na parte de estofaria, há produção de protótipos, é lá que o desenho será efetivamente transformado no próprio móvel e viabilizado como processo produtivo. Muito mais do que simplesmente produzir o móvel, é inventar um processo em que ele possa ser executado por muitas mãos.

-

Como citei anteriormente, essa visão particular serve para trazer uma breve noção da disposição da fábrica, talvez nem todos devam concordar com ela, por exemplo, ouvi um trabalhador dizer certa vez: “já trabalhei na marcenaria e na montagem” criando distinção entre um e outro. É provável que ao mostrar esse diagrama para os funcionários alguns optassem por incluir outros processos. No entanto, acho que como panorama inicial nos serve como um guia ao longo da leitura do capítulo. Ao me referir a determinado processo será possível localizá-lo no diagrama e concebê-lo espacialmente, com efeito, imaginar fluxos e entendermos os caminhos que certas coisas fazem dentro do local ao longo do processo produtivo.

Existem tantos processos complexos dentro da fábrica que precisaríamos de um trabalho inteiro somente para descrevê-los. Nesse momento quero atentar para a relação entre os funcionários que geram todos esses fluxos. Nos intervalos de almoço e cafés muitos deles costumam jogar baralho. Confesso que na primeira vez que visitei a fábrica me chamou atenção quando vi vários dos móveis de Sergio Rodrigues empoeirados, emendados e utilizados sem aquele a pletora que normalmente vemos nas revistas e lojas, pois serviam de maneira quase invisível para um simples jogo de baralho.

Quando se passa meses vendo esses mesmos móveis tratados em níveis apoteóticos, é natural sentir certa inversão da ordem ao visitar a fábrica, isso porque o universo produtivo em certa medida é um universo sem véus. O foco é a produção e não a apresentação é possível ter uma distinção bem clara quanto a isso. O

universo produtivo é o universo dos possíveis, serrar, cortar, lixar, montar, todos esses passos devem ser seguidos para se atingir uma determinada forma, se algo der errado desmonta-se e corrige. O móvel não está dado como na loja, ele tem de ser feito e mesmo no processo de repetição veremos que existe muito caos para ser controlado. Do bruto ao lapidado temos um processo que não é romântico como normalmente se apresenta nas revistas, talvez por isso que esses móveis pareçam tão comuns no ambiente da fábrica a ponto de serem quase invisíveis num jogo de cartas na hora do almoço.

Os funcionários de maneira geral gostam de fazer piadas. Certa vez estava filmando um processo complexo de amarra de botão no assento de uma poltrona Mole, um funcionário passou e disse “ei, não quer filmar aqui? vou cortar um papelão”.

No momento dos intervalos isso se intensifica, principalmente ao sabor do jogo (ver figura 2.1.3). Um senhor, seu Isidro, que trabalha na fábrica foi apelidado de tartaruginha por ser “careca e enrugado”, segundo seus colegas ele também é muito famoso, pois “aparece nas notas de dois reais” afirmam ao se referir à ilustração das tartarugas no verso da nota. Muitas vezes ele é o alvo da gozação principalmente na hora do jogo. Recordo-me da vez em que os funcionários jogavam truco, é sabido que o “gato” é a maior carta do jogo e quando um jogador “truca” ele pretende aumentar sua quantidade de pontos caso ganhe a rodada. Quando jogaram um “gato” na mesa seu Isidro “truçou”, a falta de habilidade do pobre senhor foi motivo de piadas o resto do dia. Seu Isidro me contou que gosta de trabalhar na fábrica o clima é divertido “apesar de alguns exagerarem às vezes”. Em casa se desentendia com os familiares e na fábrica encontrou uma ocupação diz ele. O trabalho que desempenha é visto como de menor complexidade pelos demais como encapar botões com couro, o que também serve de motivo para piadas em alguns momentos.

Até mesmo a irritação de algum funcionário vira motivo de piada, certa vez um deles nervoso começou a cobrar os outros. Este não foi poupado das brincadeiras, um dos funcionários disse “quando falta dinheiro ele se mata de trabalhar, vai ver quer participação nos lucros da empresa”.



Figura 2.1.3 – A esquerda os funcionários saem para intervalo. A direita os trabalhadores jogam cartas no intervalo.  
 FONTE: O autor (2015).

Muitos dos funcionários com quem conversei possuem outras ocupações além do trabalho na fábrica. Muitas vezes o trabalho extra que desenvolvem relaciona-se com trabalhos manuais semelhantes ao que desenvolvem na fábrica. Jean um rapaz jovem que trabalha na estofaria produz caixinhas de madeira em seu tempo livre com motivos geométricos desenhados com uso de pirógrafo. Explicou-me que os motivos foram criados por seu tio, e que ele os guarda na cabeça, são matrizes geométricas que podem ser reproduzidas de diversas maneiras sem se repetir. Jean conta que já tentou viver somente com a venda dessas peças artesanais, no entanto diz ser muito difícil, muitas vezes teve de vendê-las por um valor muito aquém do esperado, pelo fato das pessoas não reconhecerem o valor e o trabalho das peças. Indaguei a Jean o motivo de não trabalhar na marcenaria, afinal ele possui habilidades com trabalho em madeira, sua resposta foi de que na estofaria o trabalho é mais “tranquilo” e na marcenaria não se tem “tanta liberdade”.

Outros funcionários como Josué e João gostam de mostrar com seus celulares<sup>15</sup> os projetos que desenvolvem em seu tempo fora da fábrica, como

<sup>15</sup> O uso de celulares é muito evidente no ambiente da fábrica, mais do que os outros lugares que visitei em meu campo. Os funcionários usam para mostrar suas ideias, projetos que desenvolveram em casa e até mesmo para exibir outras informações que tratem sobre algum assunto do momento ou de alguma brincadeira.

banquinhos estofados para uso próprio e às vezes se a experimentação funciona produzem para dar de presente ou até mesmo para vender. Josué me contou que criou um pequeno ateliê em sua casa para que pudesse desenvolver trabalhos menores. Nadir, por exemplo, possui uma pequena estofaria. Para complementar a renda faz trabalhos para alguns clientes no final de semana ou à noite quando vai para casa.

De maneira geral a relação entre os funcionários é descontraída e a grande maioria é muito habilidosa no desempenho de suas funções, muitos deles por possuírem habilidades polivalentes desenvolvem diversos tipos de serviços na fábrica sem se limitar a somente um deles. Existem muitos momentos em que os proprietários não se encontram no recinto e a fábrica continua em perfeito funcionamento. Apesar de cada “setor” possuir alguém responsável a relação entre eles me pareceu simétrica. Como disse Renato (que se mudou com a família de Goiânia somente para trabalhar na fábrica na parte da marcenaria) certa vez: “aqui ninguém é melhor que ninguém, é bom para mim que alguém faça o serviço bem feito”. Isso em grande medida reflete a noção de integração, pois existem funcionários sempre dispostos a ensinar os demais. Um serviço bem feito permite grande fluidez da produção, afinal se algo for executado errado a peça precisará retornar etapas e atravancará os processos subsequentes. Os funcionários parecem ter certa liberdade para passarem a assumir um processo diferente do qual fazem, desde que estejam dispostos a aprender o novo ofício, a permanência em uma função específica deve ocorrer quando um ofício é escasso em termos de profissionais dentro da fábrica.

Pude notar certas peculiaridades no funcionamento desse ambiente, sua administração como já foi especificado, tange o núcleo familiar do pai e de seus dois filhos. A fábrica remonta aos pais de Mauro o proprietário, Giselda mãe de Mauro foi à fábrica certa vez em que eu estava no campo. Ela trazia as calças do uniforme que o neto usa no colégio, rasgadas na área do joelho, para costurar joelheiras. Um funcionário cortou alguns pedaços de couro e outro costurou. Giselda solicitou a Nadir da estofaria que fosse olhar o banco do carro dela, pois estava com algum problema. A fábrica possui essa peculiaridade que ora ou outra entrelaça o familiar com a produção industrial.

Esse entrelaçamento também ocorre por parte dos funcionários, obviamente em outros níveis e medidas. Várias vezes vi um garoto de aproximadamente dez

anos na fábrica, ele era filho de Leonardo. Leonardo trabalha com o corte de tecidos e couro, talvez desenvolva outras funções. Ele é um dos funcionários que mora muito longe da fábrica, chega às 07:00 normalmente antes de todos, e algumas vezes leva seu filho junto. Rosa uma das costureiras mais habilidosas, leva sua filha, Nina, de aproximadamente quinze anos. Nina é menor aprendiz, com impressionante habilidade para costura, fato visível por produzir a costura de uma poltrona Mole quase que do início ao fim de maneira perfeitamente profissional. Os exemplos de vínculos familiares que se relacionam com o ambiente da fábrica são muitos. Em grande medida esses vínculos estabelecem peculiaridades desse ambiente que aproxima o polo do trabalho e do familiar. Esse jogo permite englobar outros atores para o ciclo relacional dessa indústria, permitindo um jogo de soma onde a fábrica atua como pólo atrator.

Em suma a fábrica é um ambiente altamente integrado, onde os conhecimentos são passados na prática. Os funcionários possuem envolvimento com áreas criativas e habilidades polivalentes e em grande medida o ambiente é permeado pelo âmbito familiar seja ele por parte dos funcionários quanto por parte de seus proprietários.

A seguir trataremos sobre os materiais e processos.

## **2.2 Transmutação: o universo das possibilidades**

Nesse momento que compreendemos melhor a estrutura da fábrica e a relação entre as pessoas darei maior ênfase nos aspectos que tangem os materiais e processos. Em suma na transmutação da matéria prima em móveis de design assinado. Escolhi a palavra transmutação pela antiga noção alquímica de transformar um elemento químico em outro, como no exemplo mais conhecido, chumbo em ouro. Na fábrica temos materiais de diversos tipos e esses materiais combinados e alterados dentro de processos bem estruturados, transformam-se em uma poltrona Mole, por exemplo. Assim como na alquimia exige-se do alquimista/artesão extrema paciência e disciplina e a descoberta de um caminho próprio de execução.

Como comentei anteriormente não acompanhei todos os processos e fazê-los demandaria muito tempo de campo e um trabalho inteiro somente para isso. O que pretendo ao demonstrar os processos aqui exemplificados é trazer a noção dos

fluxos internos. Muitas vezes acompanhei apenas um processo de criação de uma peça, em outras somente do estofado, mas desses retalhos podemos vislumbrar de alguma maneira como a fábrica funciona e se estrutura. Em suma foquei-me nos processos produtivos dos móveis de Sergio Rodrigues, juntamente com a produção das miniaturas.

Na parte que diz respeito à marcenaria existem dois funcionários responsáveis pela produção dos móveis de Sergio Rodrigues, Juca e Pedro que é o chefe do setor. Juca contou-me que as peças curvadas da poltrona Voltaire não são produzidas ali, uma das peças que compõe o braço é produzida em uma fábrica próxima e as do encosto são feitas em outra de Guaruva. É natural que muitas peças venham de diferentes lugares, não somente peças, mas a matéria prima também. A fábrica nesse sentido funciona como um ponto de convergência de materiais peças e pessoas como já foi dito.

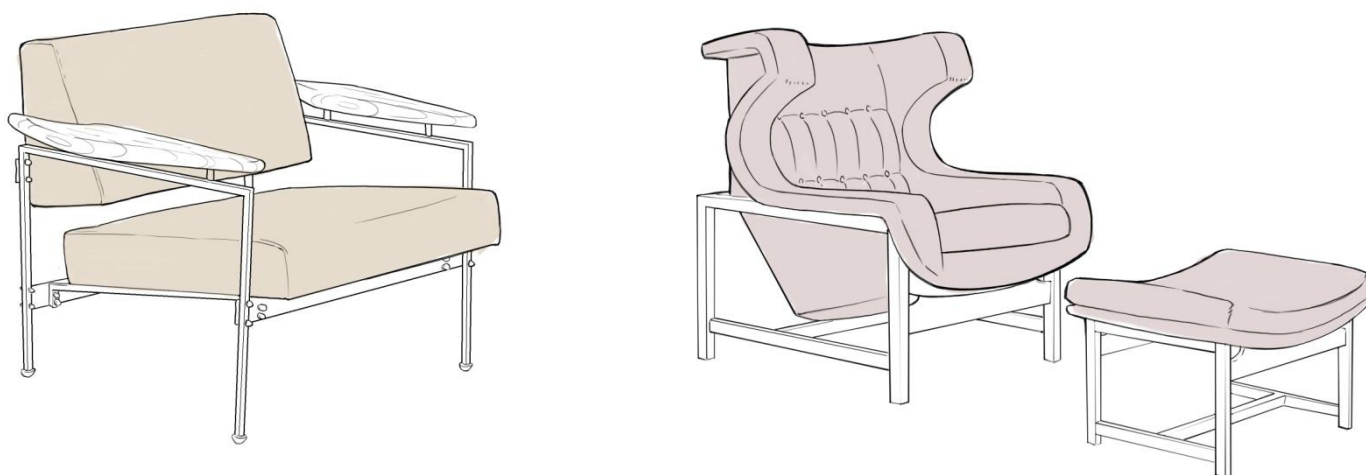


Figura 2.2.4 – A esquerda a poltrona Beto e a direita a poltrona Voltaire.

FONTE: O autor (2015).

Juca contou-me que a poltrona mais difícil de produzir em sua opinião é a poltrona Beto (ver figura 2.2.4). Devo ressaltar que ele também produz a poltrona Voltaire (ver figura 2.2.4). Ao observarmos os dois desenhos é tentador concluir que a da direita no que tange a marcenaria seja a mais difícil, no entanto, Juca explica que a Voltaire apesar de sua quantidade de peças não exige tanto do marceneiro como a Beto.

Vejamos abaixo os motivos técnicos do encosto da poltrona necessitar de encaixe de peças com perfeição milimétrica de modo que os frisos inferiores se mantenham alinhados com a mesma distância. Juca explicou-me que apesar de



utilizar os moldes corretos para produzir as peças, estas não ficam com a distância exatamente igual quando encaixadas, demanda um penoso trabalho de tentativa e erro, valendo-se de lixas e aparelhos de medição. Não consegui entender o motivo de mesmo utilizando moldes “corretos” o resultado ser “incorreto”, então estupidamente perguntei para um marceneiro profissional se ele havia computado a espessura da serra que ao cortar desbasta além do esperado o material, “contei tudo” respondeu, “mas não bate!”. Acompanhei por um bom tempo seu trabalho de encaixar, medir e retirar, corrigir e iniciar novamente.

Juca disse que já tentou solicitar ajuda, contou o caso de um garoto que fez o serviço “olha ali o que ele fez” apontou para diversas peças nitidamente erradas, vãos com medidas variáveis (ver figura 2.2.5 para maiores explicações). Ele prefere trabalhar sozinho, pois quando alguém vai ajudar fazem “na louca”. As vantagens de trabalhar sozinho segundo ele é a facilidade de entender o próprio processo, quando diversas pessoas trabalham na mesma coisa existe grande dificuldade em entender como o outro procedeu, implica, portanto, na perda do parâmetro comparativo. O parâmetro comparativo seria: Ao produzir uma peça com a certeza de que esteja correta, essa é utilizada como referências para as próximas, quando muitas pessoas trabalham no mesmo projeto é fácil de perder a referência da peça ideal.

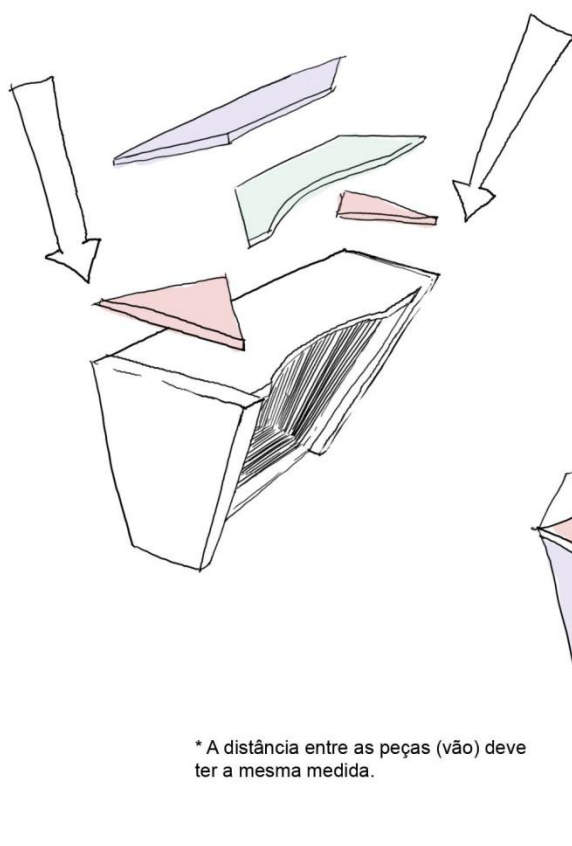
Fato que chama atenção é que quem exigiu que houvesse todo esse cuidado com a produção dessas peças em específico foi Jean que trabalha na parte da costura. Pois se a madeira estivesse torta e com vãos mal construídos a direção da costura altera e visivelmente traz um aspecto defeituoso na finalização da peça. Jean compara a costura com a pintura de uma parede. Caso uma parede esteja mal acabada, isto é, massa mal passada, a tinta servirá apenas para revelar todas as imperfeições em grande medida a costura funciona dessa forma. A costura revelará estruturas mal feitas e espumas mal colocadas.



\* Produção em madeira do encosto da poltrona Beto.



\* Peças defeituosas produzidas por aprendizes.



\* Esboço da montagem das peças do encosto.

\* A distância entre as peças (vão) deve ter a mesma medida.



\* Peça finalizada na estofaria. Pode-se observar o vão inferior que serve para prender o estofado.



\* Detalhe da costura considerada correta. Segundo os funcionários o trabalho de marcenaria é muito importante para que a execução da costura atinja o resultado esperado.

Figura 2.2.5 – Sequência de imagens explicativas sobre a construção do encosto da poltrona Beto.  
FONTE: O autor (2015).

Nessa descrição temos a nítida demonstração da integração que deve existir entre um processo e outro. Quando o trabalho de marcenaria é defeituoso afetará a qualidade do trabalho do costureiro. Em suma a relação entre as diferentes etapas na fábrica funciona como um sistema regulatório. As pessoas que trabalham no passo seguinte exigem um trabalho apurado de quem realizou a etapa anterior. Desta maneira não existe técnica apurada de costura que possa dar conta de uma estrutura mal acabada.

Tanto no trabalho de marcenaria quanto no trabalho de costura/estofaria os profissionais desenvolvem processos e ao desenvolvê-los criam ferramentas (como moldes e marcações) e a organização necessária para que possam executar da melhor forma possível as peças. Os moldes e os conhecimentos são compartilhados pelo grupo. Pude acompanhar o processo de estofaria da poltrona Mole. Se entender o processo de marcenaria da poltrona Beto nos ajudou a entender o aspecto relacional de interdependência no que tange a produção, com a noção da produção do estofado da poltrona Mole poderemos nos aprofundar na organização de um processo produtivo com várias etapas que vão do corte as amarras dos botões.

A fábrica do Paraná produz apenas o estofado da poltrona. Segundo Lucas, filho do proprietário, antigamente o móvel era produzido por inteiro no Paraná, mas por algum tipo de negociação optou-se por dividir a produção com a fábrica de Santa Catarina que produz toda a estrutura de madeira. A montagem final acontece no Paraná, ao receberem as estruturas prontas acoplam o estofado e ela segue para a área de encaixotamento onde será preparada para envio, nacional e internacional.

Nadir o funcionário responsável pelo setor de estofaria foi muito atencioso para me mostrar o processo produtivo do estofado da Mole. Quando não pode mostra-lo pessoalmente solicitou aos outros funcionários que comesçassem do início para que eu pudesse observar. De maneira geral apresento os processos de maneira linear, no entanto, muitas vezes acontecem sincronicamente, principalmente quando há grande produção, por exemplo, enquanto se costura o assento outros desses estão no enchimento (utilize o diagrama da figura 2.2.6 para acompanhar a descrição dos processos a seguir).

A primeira etapa para a costura é desempacotar o couro<sup>16</sup> que é fornecido à fábrica pela Lin Brasil, o logotipo fica evidente nas embalagens juntamente com as especificações técnicas. Após desempacotado o couro é conferido com intuito de impedir que, caso o material possua alguma imperfeição, seja utilizado. São tidas como imperfeições variação de cor entre os pedaços e certas marcas que quebram a uniformidade do material, que por conta da origem animal eventualmente podem ocorrer. Certa vez ao olhar o verso do couro por acaso, encontrei o selo “*Italian Leather*”. Exemplo que ajuda a esclarecer algumas das diversas proveniências dos materiais utilizados na fábrica.

Utilizam-se moldes produzidos com chapas de fibra de madeira, produzidos pela própria fábrica para criar os desenhos na superfície do couro que servirão posteriormente para o corte. Produzem-se os desenhos em um primeiro momento com lápis, pois é possível apagar quando o desenho não é posicionado da melhor maneira, definidas as posições utiliza-se caneta esferográfica para a criação de marcas definitivas para o corte muito mais visíveis do que o lápis. A utilização somente do lápis como marcação pode causar confusão na hora do corte. As chapas dos moldes são posicionadas sobre o couro e a partir deles, risca-se a parte que será cortada. Nadir explica que os desenhos devem ser posicionados de tal forma que permita o melhor aproveitamento do material, isto é, de modo a retirar o maior número de peças possíveis. O processo gera inúmeros retalhos como refugo, algumas pessoas buscam a sobra para produzir puffs e outros tipos de produtos.

Ao acompanhar o processo consegui listar as peças que devem ser cortadas com um equipamento que se estivesse fora de seu ambiente relacional eu arriscaria dizer ser um cortador de pizza elétrico. As peças são:

- 4 partes do braço
- 2 de encosto
- 2 assento
- 2 da banqueta
- 6 tiras de emenda (utilizadas para unir encosto com assento e partes dos braços)

---

<sup>16</sup> As poltronas podem ser produzidas em couro ou tecido. Cada um desses materiais possuem algumas peculiaridades. O couro, por exemplo, possui maior elasticidade, cada um desses atributos deve ser levado em consideração e passar por pequenos ajustes, os artesãos entendem rigorosamente as peculiaridades de cada um.

- pequenas tiras são cortadas para a produção dos botões que devem ser encapados com o mesmo material.

Atrás da mesa de corte, há um painel preso na parede com várias caixinhas com os nomes dos móveis e fichas dispostas dentro delas. É por meio delas que se faz controle da produção das peças do Sergio Rodrigues. Para a Mole utiliza-se diversas delas por conta da grande produção, nomeadas da seguinte maneira: Identificadas, Cortadas, Costurando, Costuradas, Enchendo, Prontas, Saíram. Essa nomeação permite maior vislumbre no processo produtivo do produto. Podemos relacionar diretamente a quantidade de caixinhas que separam o processo com o grande volume de produção, volume tal que impressionou o próprio Sergio Rodrigues. Contaram-me que o designer se deu conta do tamanho da produção quando viu a altura atingida pelos estofados da poltrona Mole empilhados em um dia de produção normal.

Demais cadeiras possuem apenas uma caixinha, como Paraty, Beto, Lia, Diz, Beg, Voltaire, Sofa Hauner. Uma amostra do couro ou tecido é sempre grampeada com a ficha, fato que torna mais fácil a identificação do que se está produzindo. Cada estofado da Mole em produção possui pequeno saco plástico amarrado indicando uma numeração interna para controle.

As partes cortadas levam uma furação de respiro, que permite o escape do ar de dentro da peça quando ela for costurada. Nos furos para os botões coloca-se uma argola de metal para reforço, que eles chamam de ilhos.

3 faixas são costuradas no assento, 1 no encosto e 1 em cada braço. As faixas são essenciais para a união das partes do estofado. A faixa serve não somente para a união com o assento, mas também para a costura do zíper, é a emenda matriz do estofado. O estofado da banqueta é o único que não é colocado um zíper e sim costurado manualmente, a costura manual é feita a partir da costura prévia com a máquina. O zíper antes da união é cortado no tamanho correto da abertura e em suas extremidades costura-se um pedaço de couro.

Nina, a menor aprendiz, me explicou que para efetuar o cosido, usa os pontos de referência riscados e cortados a partir do molde, a esses pontos de referência ela chama de pique. O processo de coser dos braços leva em consideração a direção do zíper (existe um posicionamento correto).

Nina aplica uma costura inicial para fechar as peças, esta deve ser feita com ponto pequeno, pois é uma costura estrutural, caso o ponto seja grande abrirá. Em outras palavras o chamado “ponto menor” cria sustentação da peça permitindo que não se descosture com o tempo. Nina explica que de maneira geral aplica uma camada de cola para reforçar a costura. Depois de pronta essa primeira etapa de coser desvira-se a peça, ela é produzida do avesso. Em seguida Odete, uma senhora de aproximadamente 70 anos que trabalha no setor, utiliza máquina de duas agulhas para produzir costura dupla (de ponto grande) de maneira equidistante da costura principal (ponto pequeno) produzida por Nina. A costura dupla ao contrário da principal não tem princípios estruturais, desta maneira, atua em grande medida como ornamentação. Odete deixa uma longa linha de sobra no início da costura de modo que possa amarrá-la ao final (feita dos dois lados).

Em seguida ela junta todas as partes, braços, assentos e encosto. Apesar de fazer uma costura dupla, nesse caso utiliza máquina de apenas uma agulha. Segundo ela a de agulha dupla especificamente nesse processo cria dificuldades na costura, por conta da discrepância entre o tamanho da peça e o tamanho da máquina de costura, a primeira não se adequa ao tamanho da segunda.

Pude acompanhar também o processo de criação dos botões. Nadir utilizou certa aparelhagem para afinar as tiras de couro para que pudessem se assentar melhor sobre a base metálica curva dos botões que iria recobrir. Adiante Isidro cortou rodela de couro com diâmetro pouco maior que a base metálica do botão. Essa base metálica está separada em duas partes, basicamente o processo consiste na utilização de uma pequena aparelhagem cilíndrica de prensas que permitem acoplar a rodela de couro na superfície metálica do botão. É um processo artesanal que funde as três peças em uma.

Após a costura e a produção dos botões tem-se o processo de enchimento. Produz-se o enchimento da seguinte forma: Cria-se uma fronha feita de fibra que é colocada dentro da peça de couro, antes do enchimento. O corte da fronha deve se encaixar perfeitamente dentro da peça, portanto assume em grande medida o formato da estrutura em couro (ou tecido em alguns casos). O processo de enchimento demanda certa habilidade, pois a espuma deve ser disposta de tal forma que não existam áreas vazias, nem cheias demais. Certas partes do estofado não necessitam de muito enchimento, pois devem ter o que chamam de “caída correta” sobre a estrutura da cadeira (de madeira). Pelo que pude perceber no caso da Mole,

muita espuma nos braços faz com que fiquem abertos demais e isso não permite a “caída”. De maneira geral, áreas com dobras e curvas necessitam maior atenção do profissional.

Colocam-se os botões com uma longa agulha que atravessa a estrutura. Ambos os lados recebem botões. Se a amarração final não for feita do jeito correto, o botão cai. Devo ressaltar que passei certo tempo e fiz muitos desenhos em meu caderno de campo dos processos, de maneira geral apesar de exigirem muita habilidade do artesão não é difícil de entendê-los pela observação. No entanto, no que diz respeito ao processo de amarração, precisei observar diversas vezes para conseguir concebê-lo em minha mente. Por fim resolvi filmá-lo repetindo em voz alta os passos, pois além de exigir muita habilidade o entendimento do processo é complexo, ao menos para mim, o artesão fazia com extrema naturalidade. Em suma prender os botões resume-se em atravessar a estrutura com uma agulha longa com um fio e um botão. Este primeiro botão ficará preso na parte de trás. Na parte superior, onde a agulha sai, haverá dois fios soltos, em um deles outro botão será inserido e em seguida faz-se um primeiro nó e então um segundo de modo a unir os dois fios. Os dois nós devem se encostar, em seguida são colocados para dentro do furo da almofada. Puxa-se o fio até o botão aproximar-se do furo. Em seguida, dá-se um terceiro nó, que serve para criar uma regulagem segundo o funcionário. Com essa regulagem tem-se o controle do quanto o botão deverá afundar na almofada, em um jogo de puxar os dois fios o funcionário sabe que seu trabalho está terminado quando escuta um estalo, é quando dentro da almofada o terceiro nó se consolida desta forma o botão trava. Nem todos os funcionários utilizam o mesmo método, no meu tempo de permanência no local contabilizei duas formas diferentes, cada funcionário utiliza a que lhe convém. Ao que parece não existe uma regra para produzir um tipo de nó, desde que ele funcione. Em suma muitos dos trabalhos permitem que se pense em outros processos desde que estes respondam com efetividade prática.

Por fim o trabalhador fecha a costura da fronha de maneira manual utilizando uma agulha curvada, basta fechar o zíper e o estofado está pronto para ser colocado sobre a poltrona. O que irá sustentar o estofado são tiras ajustáveis presas à estrutura de madeira. Essas tiras não são produzidas na fábrica, segundo as informações de meus interlocutores, é um artesão próximo da indústria responsável pela elaboração dessas peças.



\* Selo da Lin Brasil com especificações técnicas.



\* Couro desempacotado.



\* Carimbo no verso do couro - "italian leather".



\* Posicionamento dos moldes sobre o couro.



\* Marcação dos moldes com caneta esferográfica.



\* Corte.



\* Caixinhas para a organização da produção.





\* Saco plástico preso às peças cortadas com informações para controle da produção.



\* Furação de respiro.



\* Aplicação do Ilhos.



\* Costureira posicionando as faixas de emenda nas extremidades do assento da poltrona Mole.



\* Costura das faixas.



\* costura do zíper a partir da faixa recém costurada.



\* Marcação para a costura que permite a união da peça.



\* Aplica-se uma camada de cola em diversas peças para reforçar a costura.



\* Processo para desvirar o assento, que é costurado do avesso.



\* Aplicação da costura dupla.



\* Desbaste do couro para aplicação no botão.



\* Botão produzido com pequenas prensas cilíndricas.



\* Fronhas produzidas de fibra que servirão de base para o enchimento.



\* Fixação dos botões utilizando uma longa agulha e linha.



\* O processo utiliza uma sequência complexa de nós.



Figura 2.2.6 – Sequência de imagens explicativas sobre a produção do estofado da poltrona Mole.

FONTE: O autor (2015).

Como citei acima existem certos tipos de trabalho que podem ser executados de maneiras diversas e o resultado obtido é similar. Josué é um dos funcionários que possui grandes habilidades polivalentes que envolvem desde noções de marcenaria a costura. Contou-me que começou a produzir um móvel de Sérgio Rodrigues que nunca havia feito. Segundo ele, para entender como fazê-lo buscou conversar com cada um que o produzia e em seguida uniu todos os dados em sua cabeça para que pudesse criar sua própria maneira. Pude acompanhar um dos trabalhos desenvolvidos por ele, a aplicação de palha em assentos e encostos.

As cadeiras Lúcio e Oscar de Sergio Rodrigues utilizam a trama de palha. A fábrica faz tanto a produção quanto o reparo de produtos avariados, como citei anteriormente, muitos clientes enviam os móveis para reparo na autorizada que faz o envio para a indústria. Fato interessante é que a mesma trama não necessariamente é utilizada em produtos de “design assinado”, no dia que acompanhei a aplicação ela era produzida em móvel tido como estilo clássico (poltrona entalhada). Segundo Josué o processo empregado é o mesmo para todos os tipos de móveis, seja ele nos projetos de Sergio Rodrigues como em móveis clássicos ou comerciais (utilizo aqui as categorias discriminatórias apresentadas quando fiz campo na loja). A trama de palha que será utilizada é armazenada em um tonel de água com álcool na cozinha (segundo Josué o álcool é para espantar os mosquitos que eventualmente poderiam aparecer por conta da água parada). Na hora da aplicação a palha deve estar molhada, para que possa ser esticada e fique maleável, caso contrário ela irá estourar na hora da aplicação. Em dias de muito calor é necessário que se molhe o centro da palha (o centro da aplicação do material



no assento ou encosto) continuamente, pois possui tempo de secagem veloz. A administração da umidade nesse tipo de trabalho é essencial. A peça em que a trama será fixada possui pequeno vão, ao posicionar a folha da trama sobre a peça pressiona-se com espátula de madeira, muitas vezes mediante o uso de martelo, entre os vãos para criar certa fixação em seguida, usa-se grampos em pontos específicos que permitem prender a palha na peça. O grampo não penetra totalmente, caso isso viesse a ocorrer cortaria a palha anulando seu efeito de firmar, sendo assim deve-se penetrar apenas o suficiente para que a folha não solte enquanto o trabalho é finalizado pelo artesão.

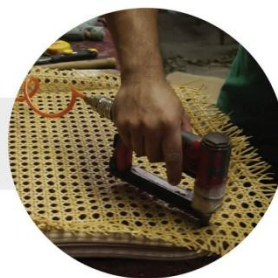
Aplica-se um filete de cola no vão para que em seguida seja encaixado um cordão que contorna toda a extensão, seu excesso é cortado com estilete. O cordão funciona como acabamento, é a última etapa de fixação. Caso alguma região da trama permaneça folgada após a finalização, o artesão explana que não há problema, pois esticarão no processo de secagem. Josué relatou que o trabalho é puramente artesanal e exige muita paciência, conta que alguns trabalhadores jovens foram ajuda-lo, mas no ímpeto de finalizarem rapidamente produzem peças com defeito (observe a figura 2.2.7 para melhor entendimento do processo).



\* Trama de palha utilizada em assentos e encostos de cadeiras.



\* Artesão prendendo superficialmente a palha com uma espátula de madeira.



\* Aplicação de grampos em certos pontos estratégicos para melhor fixação.



\* Aplicação de cola para aplicação do fio que funciona como acabamento.



\* Uso do estilete para retirar o excesso de palha.



\* Cadeira com assento avariado na fila para restauro.

Figura 2.2.7 – Sequência de imagens explicativas sobre a aplicação de trama de palha sobre assento e encosto.  
FONTE: O autor (2015).

Os materiais estabelecem contingência ao trabalho, cada um impõe características idiossincráticas ao trabalhador, este deve dominá-las para conseguir efetivar o que virá a ser o móvel. Para atingir determinados resultados os materiais exigem processos com tempos específicos que quando não respeitados não produzem o efeito esperado. Cada material possui inúmeras possibilidades produtivas, por conta disso pode integrar o trabalho de diferentes tipos de móveis, seja ele autoral ou não. Colocá-lo dentro de um processo é direcioná-lo a um caminho. Dentro do processo o material sofre transformações físicas e de significado.

Tomemos como exemplo a transformação dos materiais dentro do processo da poltrona Voltaire. Como citei anteriormente ela- a poltrona- não é considerada a mais complexa em termos de marcenaria segundo o artesão, muitas de suas peças vêm de outras fábricas menores no Paraná, a terceirização atua como facilitador no processo. Utiliza-se na produção da estrutura interna desse móvel, chapas de OSB (Oriented Strand Board – painel de lascas de madeiras orientadas) um tipo de material produzido a partir de lascas de madeira com aplicação de resina em alta pressão, sabe-se que é muito barato e com boa resistência. Essa estrutura não ficará aparente, será recoberta com tecido ou couro. Segundo a costureira Rosa a poltrona Voltaire é uma das mais trabalhosas, revelou-me certa vez que demora em torno de seis horas e meia para costurar uma inteira, fato evidente quando tomamos conhecimento da quantidade de peças:

### **Poltrona**

- 30 peças da Poltrona
- 7 para a almofada do assento
- 1 para fundo da poltrona

### **Banqueta**

- 6 para a almofada
- 8 para a estrutura da banqueta
- 1 para fundo da banqueta

Totalizando 53 peças que devem ser costuradas, a poltrona é “vestida” como dizem. Ao final do processo a única parte de madeira aparente é a base da poltrona

e do banquinho. Neste caso utilizam-se madeiras de outro tipo e não chapas rústicas de OSB. Em suma é possível traçar uma dicotomia entre madeira interna (OSB) e a madeira aparente usada na base. O artesão que trabalha na parte de tingimento, Rodolfo, revelou-me que a madeira utilizada nas bases é Tauary, mas somente as que são vendidas no Brasil. Os clientes de fora do país exigem que a base seja produzida em Faia, aparentemente por ser melhor. No entanto a madeira interna da estrutura é a mesma seja para exportação ou para público brasileiro. A espumação das poltronas é outro caso interessante, pois tem grande reaproveitamento de espuma, utilizando retalhos de diversos tipos, os profissionais são orientados ao máximo aproveitamento e segundo eles isso não interfere no resultado final.

Com base nesses fatos é possível concluir que em grande medida a exigência de “qualidade” é puramente baseada na observação superficial por assim dizer. Ninguém irá a abrir a poltrona para checar a estrutura de madeira, ou se a espuma é reaproveitada. Obviamente, como citei alhures, uma base mal feita implica em costura torta. Em outras palavras estruturas invisíveis podem interferir no que é visível. O esforço se dá justamente em executar as estruturas invisíveis de maneira que elas não interfiram negativamente no visível e no tátil, mas que funcionem. Para que o visível se apresente com “qualidade” é necessário certo jogo dialético com as estruturas invisíveis. É como a gravidade, sabemos de seus efeitos, sabemos que ela está lá atuando em tudo, mas a não ser que você seja um físico só pensará nela em situações específicas como quando derrubar um vaso ou levar um tombo. Seja como for sabemos como ela atua e contamos com seu funcionamento estereotipado. Caso aumentássemos a gravidade em 3 vezes ou a anulássemos, todos os humanos do mundo sentiriam imediatamente o efeito. Nas estruturas invisíveis temos algo semelhante, ela deve estar funcionando invisivelmente de maneira esperada. Quando uso a palavra invisível não significa que não seja observável ou sentida de alguma maneira, podemos ver uma pedra caindo e concluir que é a gravidade, assim como podemos olhar para uma costura torta e concluir ser um erro da estrutura por baixo dela. Nesse sentido ser invisível significa apenas não estar na superfície, mas funcionar abaixo do que é visível, emanar seus efeitos por toda a peça.

Abordamos o trabalho e contingências materiais, construção de estruturas e a interdependência do trabalho. Nesse momento nos debruçaremos sobre a criação do processo. Quando a fábrica começou a produzir os móveis de Sergio Rodrigues

não receberam nenhum tipo de processo estruturado, tiveram de cria-los. Todos os moldes sejam eles para costura ou para a marcenaria tiveram de ser concebidos e no caso da costura materiais de tecido reagem diferentemente de couro, apesar de utilizarem o mesmo molde necessitam de alguns procedimentos diferentes para que se consiga atingir um resultado efetivo. Nadir explica que tanto a poltrona Voltaire como a poltrona Mole foram inteiramente remodeladas (lembramos que meados dos anos 2000 houve resgate do trabalho de Sergio Rodrigues). No trabalho de remodelagem receberam fotografias dos móveis antigos e a partir delas criaram estruturas, segundo Nadir houve pesquisa para encontrar os móveis antigos e conseguir suas medidas. Em alguns casos específicos como da poltrona Stella, uma versão antiga foi inteiramente desmontada para ser reproduzida, é um dos projetos que ficou muito próximo do modelo antigo. “Só que agora ela está saindo um pouco mais confortável, com mais espuma, a almofada com outro tipo de enchimento. Antigamente quando foi lançada, há mais de quarenta anos, não havia a matéria prima que se tem hoje. Hoje temos a pluma siliconada, pluma sintética, fibra, então esse tipo de material antigamente não existia, antigamente era espuma e algodão” afirma ele. No entanto concordamos de que as ditas “madeiras nobres” já não são utilizadas por conta de sua escassez<sup>17</sup>, desse modo existem modificações por conta dos materiais que ocorrem por duas vias, seja pela falta ou pelas novas opções.

As peças recriadas foram apresentadas a Sergio Rodrigues, que fez algumas visitas à fábrica para aprovar e ou solicitar modificações. Nadir lembra que praticamente todos os protótipos tiveram alguma modificação, os projetos clássicos sofreram mudanças estruturais outros algumas alterações menores como já mencionado. A poltrona Mole, por exemplo, teve diversas alterações como na altura, comprimento (o assento da antiga era mais curto que a do modelo atual), altura dos braços, “caimentos”, etc. “É assim até hoje quando ele acha que tem alguma mudança, algo que não esteja legal ele vem aqui e fazemos a mudança. Ele vê, senta e aprova.” diz Nadir.

Pude observar partes do processo de desenvolvimento de um projeto de Lucas (filho de Mauro). A prototipagem é um processo cíclico, pelos fragmentos que acompanhei Lucas junto com Carlos (funcionário que já trabalhou com diferentes

---

<sup>17</sup> Utiliza-se a laminação do móvel de alguma madeira tida como nobre. Alguns anúncios de revista ainda gostam de utilizar termo madeira de Lei, mesmo que esse somente utilize uma laminação o termo é tomado de maneira a generalizar os materiais do móvel.

processos na fábrica e atualmente produz as miniaturas de projetos de Sergio Rodrigues) fizeram diversas versões (três até onde consegui acompanhar) e inclusive uma miniatura. Apesar de no desenho a cadeira estar resolvida de uma forma, ao ser transposta para a madeira o resultado talvez não seja o esperado, alteram-se curvas para retas, retas para curvas.

Perguntei a Carlos se chegam a jogar muita coisa fora até acertar o protótipo. Ele respondeu que seu processo é certo, então questionei que Lucas havia me mostrado um dos protótipos e dito que ainda não estava do jeito como gostaria. “Perde por causa disso, não é que o negócio ficou ruim, nós fazemos certo, mas até acertar o gosto... Tem que ficar como ele quer.”

O processo de reprodução na indústria é um processo de invenção que não acaba na formalização do projeto, mas se expande além dele. A forma que cada um encontra para desenvolver o trabalho passa por processos criativos e de invenção, em grande medida de caráter reflexivo, pois o designer desenha, os funcionários criam a partir do desenho, o designer opina na produção os funcionários criam novamente. O movimento de vai e vem é um processo de invenção em todas as esferas. Mesmo depois de concebido o projeto com os materiais específicos e estruturado um processo, a invenção continua e se estende para o processo de repetição das peças artesanais. É possível que o senso comum do pensamento ocidental, pautado no individualismo e consequente a inovação, que exista certa dificuldade em perceber a invenção na reprodução e repetição de algo tido como dado. Venho propor uma maneira que se alinha um tanto com o pensamento da frase célebre do escritor Charles Caleb Colton (1780-1832) de que “a imitação é a mais sincera das lisonjas” e em certa medida com o que Pinheiro-Machado discute em seu artigo “Mona Lisa made in China: refletindo sobre cópia e propriedade intelectual na sociedade chinesa a partir do caso de Dafen” (2012). Ela reflete a noção de propriedade intelectual com base no individualismo moderno e o embate com um país com lógica diversa como a China. Com influências da moral confucionista que “incentiva a reverência à ordem, à hierarquia e ao passado, e obtém como resultado a reprodução de modelos tradicionais, no lugar da criação de novos (PINHEIRO-MACHADO, 2012)”. Em suma a cópia não é tida historicamente como algo negativo, ao contrário.

O trabalho do artesão dentro de uma fábrica licenciada pelo selo de Sergio Rodrigues está longe de ser um molde de reprodução que seria tomado como



reprodução negativa (por conta das questões de propriedade intelectual) no assunto que trata o artigo. Ao contrário, parte do esforço despendido no capítulo um foi para tratar sobre a concepção de uma reprodução original. Uma análise rápida sobre o assunto pode levar a falsas conclusões de que o designer cria o artesão executa e reproduz, sob essa ótica a reprodução é algo abaixo da concepção do designer. Em certa medida o histórico de pensamento ocidental negativa a reprodução, afinal não seria ela a grande responsável pela perda da aura da obra de arte? Em contrapartida vimos muitos exemplos de que os artesãos que trabalham na fábrica inventam o tempo todo, concebem propostas para os designers, pensam em como melhorar os processos, compilam maneiras de como produzir determinada peça e inventam sua própria maneira. A interação entre os funcionários cria um ambiente propício ao aprendizado. Ao aprender o artesão compila maneiras diversas de se fazer algo e descobre seu próprio caminho, o inventa. Como citei anteriormente Josué ao produzir um móvel de Sérgio Rodrigues que nunca havia feito conversou com cada um que o produz e em seguida compilou os dados em sua cabeça para poder desenvolver sua própria maneira, deste modo ele aplica as técnicas aprendidas não somente nos móveis de Rodrigues, mas em tudo que produz.

### **2.3 Produção e exibição – A harmonia das esferas**

Nos subtópicos anteriores abordei sobre a organização, relação entre os funcionários e certos processos o que nos permitirá nesse momento resgatar alguns pontos e expandir nossa análise.

Recordo-me que uma das coisas que mais me chamou a atenção na primeira vez que visitei a fábrica foi ver os mesmos móveis apresentados na loja, mas de maneira muito diferente das quais até então havia visto. Eles não estavam todos dispostos sem estar em estágio pletora, mas sim empoeirados, adaptados algumas vezes, com peças faltando, utilizados de maneira humilde dentro de um contexto informal de jogo de cartas na hora do intervalo. Até então estava condicionado a observá-los – os móveis- em ambientes luxuosos, inseridos de maneira calculada, devo admitir ter sentido estranheza ao vê-los de maneira inversa na fábrica, principalmente quando fui até a parte dos fundos na área externa. Para completar meu processo de inversão deparei-me com muitos móveis de Sergio Rodrigues com pedaços faltando empilhados jogados na grama (ver figura 2.8), expostos ao tempo

num dia chuvoso. Segundo um dos funcionários aqueles móveis eram defeituosos em algum nível.



Figura 2.3.1 – Móveis de Sergio Rodrigues com algum tipo de defeito expostos ao tempo nos fundos da fábrica.

FONTE: O autor (2015).

Nesse momento pensei que no ambiente em que é produzido talvez o encantamento dessas coisas ainda não atinja seu nível máximo de efetividade. Hipoteticamente devo formular que a lacuna esteja entre o ambiente de produção e o ambiente de exposição. Muito do que há em um não há no outro. Listo:

**Ambiente de produção** – permite flexibilização do processo de criação/produção desde que o resultado seja efetivo. O ambiente de produção está sempre cercado de refugos e poeira, partes soltas que são adaptadas. A informalidade no modo de agir, vestir e se expressar faz parte do ambiente como um todo.

**Ambiente de exibição** – temos quase que o oposto, pois se exige certa formalização nos modos de exibição e construção do discurso sobre o objeto, nas maneiras de se vestir do “apresentador” do produto e em sua maneira de se expressar. O ambiente de exibição tende a ser minimalista, limpo, combinado,

pensado, não existe muito espaço para improvisado ou bricolagem, caso isso aconteça não é explicitado.

Dito isso devo questionar por quê?

Uma pista é que as preocupações em cada um dos ambientes são distintas, de forma alguma significa que estejam isoladas, mas as características enfáticas de cada uma recaem em preocupações diferentes. Por exemplo, a preocupação em enfatizar, magnificar os atributos das coisas é muito maior no ambiente de exibição, que busca o encantamento, o pensamento mágico, o sonho. Dá-se ênfase ao que se fez no ambiente de produção, mas não sem antes passar por um discurso articulado que em grande medida remetem às características românticas do trabalho manual que funcionam em contraposição a velocidade da máquina, a produção serializada e sem alma. A mão humana que toca a madeira e a transmuta em produto, é diferente da máquina estéril que num lampejo injeta uma cadeira. Selecionei algumas frases de um grande painel exposto na loja:

“Dos caules grandes de árvores selecionadas troncos crescem ano a ano. Do corte a secagem retirando carbono da atmosfera, há o compromisso em tornar a madeira bruta viva, resistente e sólida.

A alma do produto aos poucos emerge da padronização da madeira em linhas sinuosas.

O beneficiamento revela a durabilidade do acabamento e a maciez que da forma e respeito ao elemento da natureza.

[...] A maestria da mão habilidosa respeita a essência da madeira que modela-se com a experiência da empresa familiar.

Da criação a elaboração do projeto surge a base para um produto único e durável feito de conhecimento hereditário somado a tecnologia.

[...] Conjunção entre homem e matéria prima que transformam a rigidez da madeira em objeto vivo de história.”

No painel algumas imagens que sugerem trabalho com madeira são utilizadas. Devo ressaltar que o texto se refere aos móveis ditos “clássicos”. No entanto o discurso alinha-se e lembra a frase de Sérgio Rodrigues “Tratar a madeira com amor é perpetuar no produto o espírito da floresta.”, são construções semelhantes que pressupõe entidades elementais da natureza, e em consequência

a isso a transcendência do produto. Vemos no discurso acima a ênfase no trabalho manual que respeita a “essência” do material. Construções românticas tendem a funcionar quando se quer enobrecer algo. Alguns antropólogos talvez tenham também certa dificuldade em se livrar do romantismo, principalmente no que tange o caderno de campo, é possível imaginar um caderno físico e o pesquisador em algum lugar ermo e desconhecido, relatando experiências de campo em sua solidão. “Imagine-se o leitor sozinho rodeado apenas de seu equipamento, numa praia tropical próxima a uma aldeia nativa, vendo a lancha ou o barco que o trouxe afastar-se no mar até desaparecer de vista.” Discorre Malinowski (1976, p.23) no início dos *Argonautas*. Sim, o romantismo! Exacerba qualidades, exclui outras, articula o discurso até tornar a construção da realidade um lugar macio e aconchegante sem se esquecer das pitadas da percepção individual aliada a proficiência. A madeira crescendo na floresta, ao som do farfalhar das folhas e não o barulho da serra que a corta. A madeira nobre e selecionada não a chapa de OSB barata e industrializada. A organização, a limpeza e mãos prestidigitadoras que manuseiam com maestria a madeira e não o ambiente empoeirado e mãos suadas e sujas que ao menor descuido acerta-se com um martelo. Nessas contraposições temos elementos selecionados, uns nos trazem sensações transcendentais, outro nos joga novamente no mundo. Nenhuma está contando mentiras, mas apenas enquadrando o melhor ângulo que se quer mostrar. O ambiente de exibição, portanto enquadra, articula-se para elevar a pletora, esta não existe se não possuir um ambiente e informações certas para moldar o meio em que está inserida.

Marx (1985, p.71) dizia que o fetiche cristaliza-se na relação social entre os próprios homens que para eles aqui assume a forma fantasmagórica de uma relação entre as coisas. O fetichismo adere aos produtos do trabalho, ou seja, cristalizam-se a partir das relações de trabalho. Canevacci (2011, p. 26) propõe um método para dissolver os fetiches que denominou de “observação observadora”, que coloca todas as potencialidades cognitivas do ser espectador dentro do *frame* da observação e, ao mesmo tempo, todas do lado de fora. Em suma é uma maneira de ler as mercadorias, dando um passo ao lado de nós mesmos quando observamos uma, em outras palavras, nos observar observando. Um tanto hermético em minha opinião, acredito que a melhor maneira seja entender o processo, os discursos, as escolhas e em seguida compreender que elementos se articulam para inserir certas coisas em determinados patamares. Obviamente que fetiches não se formam

somente das relações produtivas, somente da exibição, mas de todo o contexto em que está inserido pautando-se no fluxo e biografia que essas coisas perpassam. Não é preciso se limitar ao conceito de fetiche, mas entender a transferência de atributos excepcionais que passam para as coisas a partir desses mecanismos estruturantes aqui demonstrados que também atuam na fábrica e na loja.

Para que as coisas possam trafegar de maneira esperada da fábrica para a loja e da loja para o cliente (não necessariamente nessa ordem), é necessário despendar forças para manter o fluxo. Alguns profissionais mais do que outros trabalham estabelecendo conexões, costurando as diversas esferas da qual esses objetos fazem parte. Para que as coisas atinjam certos estágios e trafeguem de maneira adequada dentro de uma biografia de vida esperada é indispensável o papel desses profissionais que atuam na mediação dos mundos. Daniel cuida da relação entre a fábrica, consumidores e a Lin Brasil. Cargos como dos proprietários envolvem necessariamente um papel mediador. Mais do que qualquer um, os proprietários tem de trafegar dentro e fora o tempo todo, participar das festas, organizações, venda, produção, contato com fornecedores, relações com outras fábricas. Não estou sugerindo que as coisas necessariamente precisem dos humanos para que possam trafegar e atingir patamares às vezes inesperados, sabe-se pela bibliografia antropológica sobre a cultura material (APPADURAI, 2008. MILLER, 2013. HENARE, HOLDBRAAD, WASTELL, 2007. INGOLD, 2012. LATOUR, 2008) que as coisas seguem caminhos próprios muitas vezes mais fantásticos do que se havia sonhado para elas. No entanto, acho correto afirmar que existe certo processo evidente que busca influenciar diretamente no caminho e manutenção do fluxo dessas coisas e sem dúvida assegura em grande medida fluxos e rotas predestinadas. Como por exemplo, a partir da fábrica um número x de poltronas serão enviadas para São Paulo em uma loja específica. Outro grupo com y exemplares irá para Nova Iorque em lojas específicas. Tim Ingold (2012) criticou o conceito de rede de Latour (2008) pelo fato de este trazer a ideia de pontos amarrados e não tanto de um emaranhado como proposto por ele. Penso que nesse caso o conceito de rede funciona melhor, pois de fato há pontos específicos que funcionam como nós, ou por que não chamar de atratores? Mesmo que a partir da loja o fluxo dos objetos entre em um fluxo com maiores incertezas, até esse momento os pontos foram estrategicamente fixados, tem-se um controle do que se faz, de onde é produzido e para onde vai, pontos de venda ou exposição, nesse

sentido, portanto, temos nós, pontos atratores que condensam para em seguida dissipar novamente. A fábrica é um grande ponto atrator que condensa em si diversas relações de fluxos, interna e externa com fornecedores, funcionários, representantes, etc. Em suma nela aglutinam-se peças, matérias primas e saberes em móveis.

É fácil cair em uma metáfora biológica ao compararmos o funcionamento da fábrica com o de um organismo. Um organismo complexo inteiramente estruturado para gerar coisas que atingirão significados diversos e diferentes biografias. Os sistemas heterogêneos de diferentes saberes, visões e interações com o produto que se desenvolve. Um organismo que possui funcionamentos internos específicos e que estabelece diversas relações externas com o meio, necessários para sua sobrevivência. No entanto ao nos aproximarmos rapidamente da metáfora do organismo devemos nos afastar na mesma velocidade. Ao presumir a fábrica como organismo, é fácil concebê-la como uma entidade e ao fazer isso afastar o foco das pessoas. O ambiente é formado pelas relações estabelecidas, elas produzem a fábrica e ao produzi-la como um campo de relações o campo as produz. A fábrica joga objetos no mundo, nesse processo de gênese quis em grande medida explicitar as relações existentes, bem como a articulação dos discursos em outros lugares quando se fala sobre o trabalho desenvolvido na fábrica e como se dá o trabalho no local efetivamente. Como tratamos aqui da produção, no próximo capítulo abordarei sobre quem concebe as formas produzidas na indústria e a visão dos arquitetos sobre esses produtos.

### **Capítulo 3- Arquitetos, designers e escritores – Conversas sobre processos, autoria e arte.**

Neste capítulo abordarei as entrevistas que realizei com algumas pessoas envolvidas dentro do circuito do mobiliário dito autoral, como arquitetos e designers. Pude entrevistar alguns desses profissionais no Rio de Janeiro e em Curitiba, todos os entrevistados trabalham de alguma maneira com os objetos de mobiliário em questão. A proposta do capítulo é também além de trazer de maneira direta o discurso dos interlocutores, tentar relaciona-los com os assuntos discutidos anteriormente, bem como traçar análises conceituais sobre o que é dito.

**Palavras-chave:** 1. Arte 2. Autoria 3. Decoração 4. Originalidade  
5. Reprodutibilidade.

Todas as entrevistas a seguir não são transcrições literais, a fala permite coisas que a escrita não, para que a leitura ficasse mais fluída fiz pequenas edições no texto, sem alterar o sentido, ao passo que tentei preservar a narrativa informal de uma conversa. Devo mencionar também que a ordem em que apresento os discursos não necessariamente segue a cronologia da entrevista, apresento os discursos em grupos de ideias que fluem no ritmo do texto conforme introduzo os assuntos. Por fim devo mencionar que de maneira geral, as entrevistas foram maiores do que apresento aqui, certas discussões rumaram para detalhamentos ou assuntos diversos dessa pesquisa, para preservar a harmonia do texto certas edições foram necessárias.

### **3.1. Visita ao Atelier de Sergio Rodrigues e conversas com Fernando Mendes – Processos inventivos e produtivos.**

Sergio Rodrigues é um dos grandes nomes que permeou o meu campo, desta forma foi quase que natural decidir entrevistá-lo no Rio de Janeiro em seu atelier e levar adiante meus questionamentos sobre arte, reprodução, design, etc. Foram os funcionários da loja que sugeriram o atelier em um primeiro momento.

A negociação para agendamento da entrevista ocorreu por email com Vera Rodrigues esposa de Sergio Rodrigues. Ao chegar à cidade tive a notícia de que ele - Sergio - não estava muito bem e que eu precisaria retornar a ligação nos próximos dias para checar se seu estado saúde teria melhorado e com isso fosse possível agendar uma entrevista. A saúde do designer não melhorou e por fim fui atendido pelo primo de Rodrigues, Fernando Mendes designer e proprietário de uma das fábricas que produzem os móveis do primo e os seus próprios. Fernando por conta da vasta convivência com Sergio pôde responder a maior parte de minhas indagações, explicou-me sobre os projetos e inclusive sobre alguns que não foram lançados na época.

Marquei de me encontrar com ele na fábrica localizada no bairro São Cristovão. O lugar localiza-se embaixo de um viaduto onde existem alguns comércios. Diferente da fábrica do Paraná que possui um grande galpão visível com vasto estacionamento, a do Rio era uma pequena porta sem identificação, não sendo possível imaginar de antemão que atrás dela poderia encontrar um grande



ambiente produtivo. Ao entrar subi por uma escadaria estreita até chegar ao escritório.

Em frente ao escritório há a entrada da marcenaria que Fernando me levou para conhecer (a marcenaria possui tamanho considerável com mais de um andar) enquanto explicava sobre seu processo de trabalho.

Ferramentas dispostas na parede, grandes bancadas, muita madeira, estocagem de peças e outros itens com um toque caótico que compõe as boas marcenarias foi o cenário que presenciei. Conforme caminhávamos Fernando mostrava-me de maneira pedagógica tirando peças de estantes colocando esqueletos de cadeiras sobre a mesa para de maneira elucidativa explicar sobre a montagem e outros processos diversos.

Logo na entrada é possível ver um grande armário com diversas estantes para armazenar peças sobressalentes dos variados móveis que compõe o catálogo produtivo da fábrica. A produção se dá conforme a demanda, para alguns móveis produz-se, por exemplo, mais de 60 peças sobressalentes, pois possuem rápida saída, outras não mais que quatro. O designer explicou que não adianta produzir muitas delas se necessitarem muito tempo de estocagem, pois a madeira irá “trabalhar” e tempos depois não irão mais se encaixar na montagem do móvel por conta dessa transformação natural do material.

Explicou que muitas cadeiras podem possuir uma geometria complexa, mas que seu processo de produção pode ser simples, sendo o contrário também verdadeiro cadeiras com geometria simples, mas com processos de produção complexos. Passamos de maneira rápida pela fábrica, ele explicou que não possuía muito espaço para showroom, de maneira geral as peças montadas não ficam armazenadas por muito tempo no local.

Sentamos no escritório para conversar. A entrevista foi realizada em duas partes. Uma de maneira informal com conversa descontraída no escritório da marcenaria, em que o designer, a partir de fotos que abria no computador comentava os projetos que gostava e seus desafios técnicos. Na segunda parte a entrevista foi realizada de maneira formal no instituto Sergio Rodrigues, que Fernando levou-me para conhecer, com perguntas que eu havia elaborado de antemão. A complementaridade de ambos os métodos me permitiu pinçar questões chave, a informalidade da primeira parte abriu leque maior de questões a serem

tratadas. Nas linhas abaixo apresentarei discussões chave da entrevista que se relacionarão com as grandes questões desse trabalho.

Fernando estudou arquitetura e desenho industrial, mas não chegou a se graduar. Trabalhou com Sergio por um longo período de 1993 até 2000. Resolveu sair para abrir um escritório que fazia projeto de design e de arquitetura, o foco não era o mobiliário, muitas vezes trabalhavam com reforma de apartamento. Segundo o próprio Fernando, ele odeia fazer *“obras, a não ser que seja minha casa. É 90% de aborrecimento, chateação com pedreiro, com cliente, o cliente fica insuportável, muitas vezes com razão, a mão de obra é péssima.”* Ao término de cada reforma começava a parte de “preencher” o interior com o uso da marcenaria, parte que mais gostava.

Fernando relembra que sua primeira peça lançada no mercado foi o banquinho Jake (ver figura 3.1.1) em 2004, comemorando dez anos em 2014. A palavra mercado está sempre presente no discurso de todos os meus entrevistados, ele serve em grande medida como um ponto de referência seja pelo sentido de contraposição, demarcação ou como referência. A antiga Bauhaus é tida como um marco no design por ser considerada uma das primeiras escolas a unir a arte com a produção voltada para indústria, para o mercado. É um termo -mercado- que em grande medida funciona como medidor, apesar de que concretamente é difícil concebê-lo de maneira unívoca, fato que por si só promove trabalho subjetivo do conceito. É natural, portanto, que um designer lembre sua primeira peça inserida no mercado, ou que use o que entende ser o termo como uma referência de afastamento, isto é estar longe do mercado é ser exótico. Veremos adiante diversos exemplos disso.

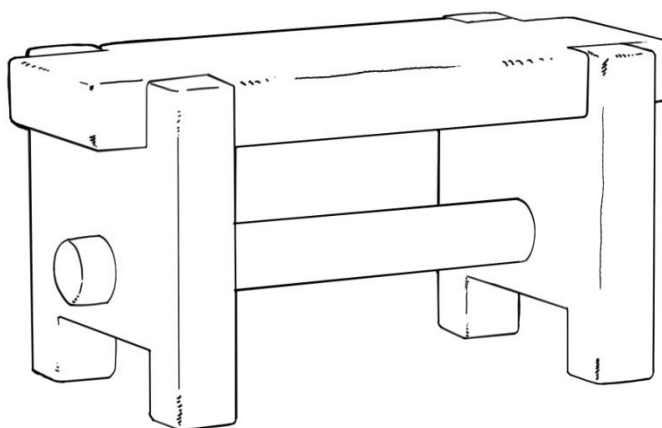


Figura 3.1.1 – Banquinho Jake de Fernando Mendes produzido com sistema de encaixes de madeira.  
FONTE: O autor (2015).

Para Mendes o processo de concepção envolve o ato de desenhar, muita experimentação em um processo pendular no que diz respeito ao caminho de alterações nas peças, que transpassa o gosto do designer e as contingências dos materiais. Explica que sua *“aproximação com o desenho de mobiliário veio, não tanto pelo desenho, mas pela marcenaria, pela vontade de fazer as coisas de madeira. Então acho que eu construo a peça muito ligado no encaixe, no desenvolver a possibilidade de um encaixe novo, ou de misturar encaixes, ou ter o encaixe como um destaque no desenho da peça.”* Tanto é verdade que o designer citou diversos exemplos sobre processos e sistemas aplicados em seus produtos, teve uma cadeira em que buscou valorizar o encaixe chamado de “rabo de andorinha”, segundo ele é *“o encaixe mais importante, a síntese do trabalho da marcenaria bem feita”*. Existe uma vasta literatura sobre o assunto *“os livros mais básicos que tem muitos assuntos, possuem sempre um capítulo falando do rabo de andorinha.”* Cita os grandes autores dos livros sobre marcenaria e suas divergências *“um acha que você tem que cortar primeiro o rabo de andorinha e o outro acha que é o pino do encaixe que tem que cortar primeiro justificam o porquê fazer nessa ordem, porque marca assim e assado, porque corta ao mesmo tempo, sabe... é um grande ensaio literário sobre encaixe e eu acho super bacana, super rico isso... Então, eu queria, um dia, fazer uma cadeira que valorizasse esse encaixe, aí eu fiz a poltrona Ventura.”* Para ele a concepção inteira da poltrona Ventura<sup>18</sup> é consequência da concepção desse encaixe que aparece entre o pé da frente e o braço.

Enquanto o designer explicou sobre os problemas técnicos na produção de sua poltrona “Sapão”, especificamente sobre as forças atuantes no encosto e os problemas decorrentes para determinados encaixes da estrutura, foi quase que natural perguntar se não utilizava softwares específicos para fazer os testes de força. Chamamos de softwares de CAD, são amplamente utilizados para trabalhos técnicos (como o Autocad, por exemplo) *“algum dia vou acabar usando é porque ainda não incorporei aqui essa tecnologia. Até tenho o programa 3D, mas eu não sei mexer nele, é o estagiário quem faz isso.”* Fernando explicou sobre a cadeira Mariante (ver figura 3.1.2), ele passou as medidas para seu estagiário *“ele até errou o ângulo aqui (do encosto) colocou o raio do encosto no assento e do assento no*

---

<sup>18</sup> O site de venda de móveis Dpot explica que a poltrona recebeu esse nome como um tributo ao casal Mary e Zuenir Ventura, que encomendou a primeira peça.

*encosto, ai depois trocou raio com diâmetro. O encosto ganhou essa curvatura até por causa do erro. Ao invés dele colocar a medida como diâmetro ele botou como raio, ficou muito mais curvado. Acabei gostando e falei vamos assumir essa medida como a medida da cadeira.”* Nesse caso vemos um jogo de estruturas, um software de precisão para execução de detalhes técnicos, a aplicação de medidas trocadas que produz alterações onde atingem a sensibilidade da concordância. Um “erro” técnico que ao sensibilizar aspectos subjetivos do designer passa para o patamar da oficialidade e das medidas corretas. Nesse processo de concepção fica evidente que casualidade é um fator intrínseco ao processo, Fernando admite que a concepção, muitas vezes, vem do erro e do acaso.

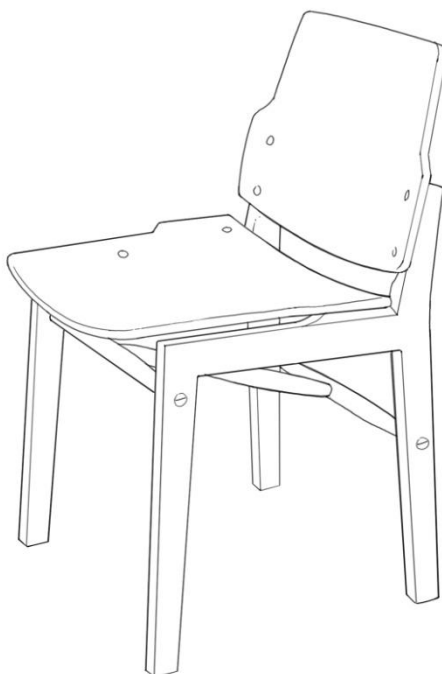


Figura 3.1.2 – Cadeira Mariante de Fernando Mendes.

FONTE: O autor (2015).

Não foi diferente com o banco “ELP I” (ver figura 3.1.3), uma peça construída com um grande bloco de madeira. *“Eu fiz uma mesa de centro para um cliente, ele pediu depois para fazer um banco que acompanhasse a mesa e ai eu tinha duas peças de tauari que é essa peça aqui (mostra um grande e espesso bloco de madeira no monitor do computador) que tinham vindo junto com um lote de madeira que eu comprei, um lote fechado. Acho até que era de peroba, mas veio então essas duas peças de tauari que tinha essa altura muito grande que é fora de padrão comercial 16 cm (ele mostra a espessura lateral da madeira) ai de cara eu falei: ‘vou guardar para que um dia eu possa usar essa peça inteira’, porque é uma peça tão*

*fora de medida que se eu quisesse comprar não vou ter como comprar. Então quero usá-la na integralidade da espessura. Quando ele me pediu esse banco eu fiz um layout a mão livre, ele gostou da ideia e aí eu fiz o banco. Esse foi o primeiro está em uma edição limitada de dez e já fizemos cinco. Depois eu consegui outras pranchas, mas não com tanta espessura.”* O que chama atenção no banco é uma rachadura no grande bloco de madeira que compõe o assento, quis saber se todas possuíam a rachadura, se foi algo proposital. Fernando explica que não, *“isso foi aceito. Essa aqui que foi a número um, ela tinha isso ( mostra algumas rachaduras no centro da viga de madeira) aí vou fazer o que, tirar aqui tirar ali e vai sobrar uma pranchinha de nada, aí falei vou assumir isso como um detalhe da beleza da peça. Aí o que tive que fazer foi estruturar a rachadura para consolidar e não continuar trabalhando, a solução foi colocar as borboletas de diversas espécies de madeira. Aí tem sei lá, umas dez ou quinze espécies de madeira, como os pedacinhos são pequenos da para usar Jacarandá, Pau Brasil, Imbuia, Freijó, enfim tem um monte de madeira.”* Nesse caso a invenção se dá a partir da contingência do material, as rachaduras tornam-se “beleza” e não defeito, mas as rachaduras se deixadas da maneira em que estavam, quebrariam a peça com o passar do tempo. A solução foi colocar borboletas de madeira para “travar” a rachadura assim torná-la um detalhe estético. Com os dois casos elucidados pode-se dizer que o processo segue de maneira intuitiva e tende abarcar a imprevisibilidade das variáveis como um fator inventivo, em grande medida a convenção para a invenção provém da falta de controle de algumas variáveis que leva a caminhos não convencionais. Metaforicamente podemos comparar ao processo de pintar uma aquarela, a boa aquarela clássica implica em um leve domínio do caos. O aquarelista sabe que a aquarela deve ter um nível de imprecisão para trabalhar com a mancha e esta em grande medida é o encanto dessa técnica. Ao tentar controlar demais, esfregar diversas vezes o pincel criando o que podemos chamar de uma aquarela “esfregada” perde-se o efeito primeiro de leve domínio sobre o caos, da mancha representacional. No trabalho de Mendes não é muito diferente, ele parece buscar a imprevisibilidade, exercer um domínio sobre o projeto, mas sem dominar demais. Obviamente que nem todas as peças são assim, no entanto existe abertura para isso. Nesse sentido faz lembrar a definição que Lévi-Strauss dá para o ofício de artista. Para o antropólogo estruturalista a arte se insere no meio caminho entre o conhecimento científico e o pensamento mítico ou mágico, pois o artista teria ao

mesmo tempo, algo do cientista e do bricoleur: com meios artesanais ele elabora um objeto material que é também um objeto de conhecimento. O cientista diferencia-se do *bricoleur*, grosso modo, pelas funções inversas que na ordem instrumental e final, eles atribuem ao fato e à estrutura, um criando fatos através de estruturas, o outro criando estruturas através de fatos (LÉVI-STRAUSS, 2013, p.34). Mendes possui auxílio de softwares de engenharia para criar fatos através de estruturas, ao passo que incorpora os fatores do acaso, transforma enganos em conjuntura, vale-se da contingência dos materiais fornecidos para criar estruturas<sup>19</sup>.

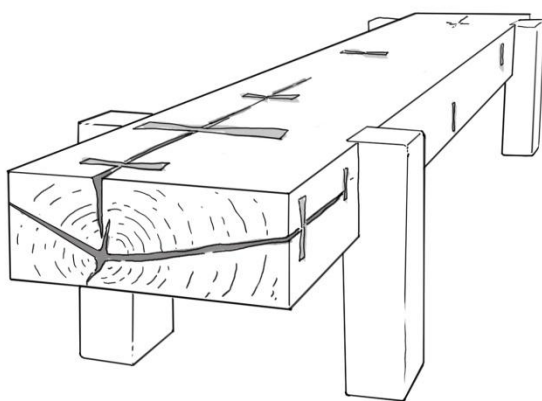


Figura 3.1.3 – Banco ELP I de Fernando Mendes.

FONTE: O autor (2015).

Em design fala-se muito no termo “conceito, projeto conceitual”, alguns autores o definem como:

“O projeto conceitual tem o objetivo de produzir princípios de projeto para o novo produto. Ele deve ser suficiente para satisfazer as exigências do consumidor e diferenciar o novo produto de outros produtos existentes no mercado. Especificamente o projeto conceitual deve mostrar como o novo produto será feito para atingir os benefícios básicos. Portanto, para o projeto conceitual, é necessário que o benefício básico esteja bem definido e se tenha uma boa compreensão das necessidades do consumidor e dos produtos concorrentes. Com base nessas informações, o projeto conceitual fixa uma série de princípios sobre o funcionamento do produto e os princípios de estilo.” (BAXTER, p.174, 2006).

Essa definição está no livro “Projeto de Produto – Guia prático para o design de novos produtos” (idem) um livro recomendado como bibliografia básica em minha

<sup>19</sup> Ainda que por definição o *bricoleur* de Lévi-Strauss esteja em um patamar mais extremado que o caso do designer, pois não subordina suas múltiplas tarefas à obtenção de matérias primas e de utensílios concebidos e procurados na medida de seu projeto. Seu universo instrumental é fechado, e a regra de seu jogo é sempre arranjar-se com os “meio-limites”, um conjunto sempre finito de utensílios e materiais heteróclitos (idem).

época de graduação. Em uma rápida pesquisa pelo Google<sup>20</sup> é possível encontrar sites que ainda o recomendam como bibliografia elementar apesar de suas tendências universalistas com relação à percepção humana. O “conceito”, nos moldes tradicionais deve ser definido a priori da concepção final do projeto. Explicito essas definições apenas para questões contrastivas entre sintaxe e pragmática, dito isso, não pude deixar de perguntar sobre esse assunto a Fernando Mendes que esclareceu não simpatizar com o termo - conceito - por ter se tornado um artifício de marketing. *“Tudo aquilo que te move a fazer, te inspira, que você gosta, te toca de alguma maneira, para mim o conceito é tudo que movimenta a ação do designer de querer fazer uma determinada coisa. E às vezes eu acho que a pessoa na carência de ter essa força interior, ou sei lá por quê? Faz essa coisa em cima de um marketing. Então faz a peça e depois inventa uma historinha para ela. Para mim não é assim, tudo foi construído em cima do trabalho mesmo, tanto o trabalho de desenho quanto o trabalho de marcenaria. Então se tem um conceito por trás das coisas que eu faço o conceito é esse. Essa ligação entre o desenho no papel, a bancada de marcenaria e construir a peça. Que para mim eu procuro que seja uma coisa mais integrada possível. Então se estou rabiscando alguma coisa é impossível que de alguma maneira eu já não esteja estruturando uma forma de montagem, encaixe, uma estruturação da peça.”*

Sua aversão se manifesta também com relação ao termo design autoral *“eu projeto como uma pessoa que tem vontade de fazer. Essas coisas de ‘agora vou fazer design autoral...’, esses conceitos são conceitos do mercado, que as pessoas rotulam ou para chamar a atenção ou para vender mais ou para colocar numa categoria. Não estou nem falando mal disso, tudo bem, a gente realmente trabalha para o mercado e tem que aceitar, tem que vender... Mas acho que a coisa no íntimo é mais simples.”* A simplicidade, portanto, reside no ato de fazer, um exemplo disso (citado pelo próprio Mendes) é a cadeira Ventura descrita acima, inteiramente desenvolvida para a valorização do encaixe de rabo de andorinha. *“Não é questão do título que o mercado vai dar, se é autoral ou se é conceito. Às vezes teremos de criar uma linha que deve vender e pagar as contas, mas mesmo assim você vai colocar uma vontade sua ali, vai querer expressar alguma coisa, não acho que isso*

---

<sup>20</sup> Como, por exemplo, no site <http://chocoladesign.com/10-melhores-livros-de-design-de-produto> que classifica o livro como um dos 10 melhores livros de design de produto.

*possa ser alguma coisa vazia. Bom, aí tem os designers que são especialistas no vazio e que fazem coisas frias, mas não é o meu caso.”*

Em outras palavras, o que é vazio/frio deixa de ter uma parte de quem o projetou, não é o vazio búdico e iluminador do Nirvana, mas o vazio niilista do ignorante. Projetar inteiramente para o mercado, valer-se de “conceito/ design autoral” simplesmente com o intuito mercadológico seria abandonar a autoexpressão. Nesse sentido o mercado não é um problema desde que não torne o trabalho do designer estanque, desde que não faça o designer se curvar demais a essas regras. O mercado pode nomear as coisas como quiser, a grande questão é se de fato o inventor irá levar esses conceitos a sério e projetar a partir deles e não a partir de suas próprias vontades. Vontade é uma palavra capital nos discursos de Mendes, pois a história que quer criar em seus produtos não se equipara a “invenção de historinhas”, mas algo que de fato possa englobar seus diversos conhecimentos e o que realmente considera importante. Seus produtos tendem a falar sobre sua própria história, a história autêntica da vontade, que se distancia diametralmente da invenção de qualquer história “vazia” orientada pelo mercado. Nessa visão temos duas histórias, a “história de vontade e essência” e a “história mercadológica do vazio”, uma atua na outra em um jogo de vai e vem, mas se a segunda vencer será um problema.

Alguns objetos tornam-se menos comerciais que outros. Fernando cita a poltrona Sapão (ver figura 3.1.4), uma cadeira de madeira e couro que lembra um sapo: *“Eu adoro essa cadeira, agora, é uma cadeira que vende muito? Até vende, me surpreendo pelo tanto que vende, ah! agora é uma cadeira conceito! (fala em tom de brincadeira) Ela é uma cadeira diferente. Existe um gosto mais comum, um gosto pela tendência, são peças que custam muito caro também, às vezes as pessoas compram pelo valor do objeto. Então tem aquela coisa que já está mais digerida talvez a pessoa fique mais a vontade de gastar aquele dinheiro. Mesmo a Diz<sup>21</sup> quando foi lançada, não era uma peça comum, hoje em dia é uma peça comum porque fez sucesso comercial, se vê tanto publicado em revistas... Quando ela foi lançada é uma peça estranha, ela deixou de ser estranha na medida que foi absorvida pelo mercado. Em qualquer revista, todas as edições do ano você vai ver alguma Diz em algum canto de alguma casa.”* A surpresa em saber que algum

---

<sup>21</sup> Cadeira de Sergio Rodrigues produzida inteira de madeira, lançada em 2001, ver cap.1.



projeto vende-se dá justamente pelo fato de não fazer parte de um “gosto comum”, veremos adiante nas outras entrevistas diferentes exemplos sobre o período que um produto demora para ter certo nível de aceitação, posso adiantar que o discurso de meus interlocutores tem certo nível de similaridade no que diz respeito a repetição. A inserção de algo se dá por um período de insistência e repetição em determinados ambientes, a ideia é a aceitação do exótico, não significa dizer que o exótico necessariamente se torne comum, mas que deixe de ser estranho no sentido pejorativo e se torne motivo de apreciação.

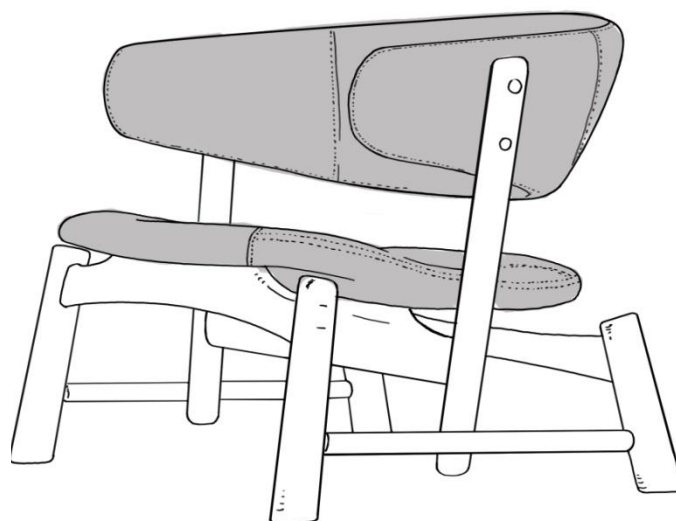


Figura 3.1.4 – Poltrona Sapão de Fernando Mendes.

FONTE: O autor (2015).

Em muitos casos o nome do móvel representa alguma ideia que se quer passar e funciona como um resumo de certos princípios do objeto, perguntei como isso ocorre nos trabalhos dele. *“Essa daqui é uma poltrona que fiz junto com a Julia Krantz uma designer de São Paulo (mostra uma poltrona na tela, ver figura 3.1.5). Na época minha namorada, hoje minha mulher, disse: “por que você não faz uma poltrona para duas pessoas sentarem grudadinhas?” Eu já tinha vontade de fazer uma peça junto com a Julia ai eu falei: ‘Julia o que você acha da ideia de fazer uma poltrona que caibam duas pessoas?’ ai a poltrona já nasceu com esse nome de Grude e coincidentemente o trabalho da Julia é feito com essa técnica construtiva de lâminas de compensado que ela vai agrupando, ela recorta tudo isso antes faz um bloco que é meio uma forma pixelizada cheia de degraus, com curvas de níveis, ai ela teve todo um trabalho depois de usinagem em cima da peça. Ai virou a poltrona grude que é uma peça que desenvolvemos juntos. Eu fiz um primeiro desenho que*

*ela depois transportou para um bloco de isopor, depois ficamos alguns dias trabalhando em cima desse bloco e foi um trabalho de escultor mesmo. Foi tão engraçado que não falamos “vamos fazer assim vamos fazer assado” cada um pegou um instrumento e foi fazendo um pedaço, ninguém falava e foi acontecendo, ai quando olhamos “ah vamos fazer o braço assim, puxar o pé para trás” e uns remendos que tinham de ser feitos. Foi um trabalho bem intuitivo a quatro mãos e sem muita conversa foi fazendo mesmo. Depois entrou um processo de fatiar o bloco para poder delimitar os perfis de cada camada. Este foi o protótipo (mostra a imagem), ele até vai participar do arte Rio em setembro e já estamos desenvolvendo as peças com as correções que tínhamos que fazer.”* A poltrona possui um virtuosismo escultórico, ingenuamente perguntei qual seria a dificuldade de produzir em escala, Mendes esclareceu que jamais será uma peça de escala, pois é esculpida uma a uma.

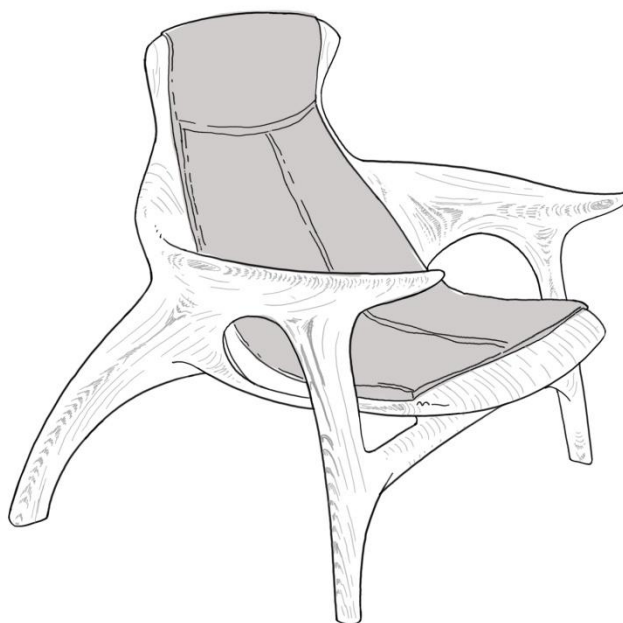


Figura 3.1.5 – Poltrona Grude de Fernando Mendes e Julia Krantz.

FONTE: O autor (2015).

Mendes exibiu e explicou sobre diversos projetos. É natural que ao escrutinar o trabalho do designer seja possível encontrar certas influências de Sergio Rodrigues, a meu ver as peças de Fernando possuem uma complexidade aparente maior. Em algumas matérias escritas sobre ele alguns o colocam como pupilo de Rodrigues. A pergunta quase que natural de se fazer é se com essa influência do primo considera-se algum detentor que estabelece uma continuidade da obra de Rodrigues. *“Ah sim, não uma continuidade, mas eu aprendi muito com ele, acho até*

*que meu trabalho se comunica com o dele. Quando me falam como uma continuação ou uma coisa que está próxima, que bom né? Quem pôde estar tão próximo assim dele, eu pude, para mim é uma vantagem.”* Afirma que o primo simplifica mais do que ele, *“as minhas peças em geral são mais chatinhas de montar”* conclui.

Fernando produz diversas peças de seu parente e me contou um pouco sobre como foi o processo e as surpresas que encontrou no caminho. Abriu uma imagem no computador da cadeira Menna de Rodrigues (ver figura 3.1.6), um móvel com linhas sinuosas, um grande furo na parte do encosto da cabeça, produzida em madeira e palha no assento e encostos. *“Gosto muito dessa peça acho muito emblemática do trabalho do Sergio. Eu precisava do projeto dela com essa curva e tudo (aponta para a curva do encosto). Várias vezes desenvolvo o projeto a partir da foto e depois eu sento com ele para colocarmos as medidas, mas essa não era uma cadeira fácil de fazer em cima de fotografia pelas curvas, para sair o projeto perfeito fui procurar nos arquivos dele. Encontrei o projeto dessa cadeira (Menna) e de outra que nunca foi produzida, nem protótipo, nem editado nem nada. Mostrei para ele o que tinha achado e ai fizemos o mockup<sup>22</sup> todo de compensado só para sentar ver o volume (da segunda cadeira nunca produzida), foi feito em duas horas. Ele – Sergio – fez alguns ajustes eu parti para o protótipo e a cadeira foi lançada. Ai ele deu o nome de Fernando porque eu descobri o projeto.”*

---

<sup>22</sup> Mockup é um modelo básico produzido para estudos volumétricos de uma peça. A produção do mockup é uma fase que normalmente precede a prototipagem que normalmente tende a produzir modelos detalhados e finalizados.

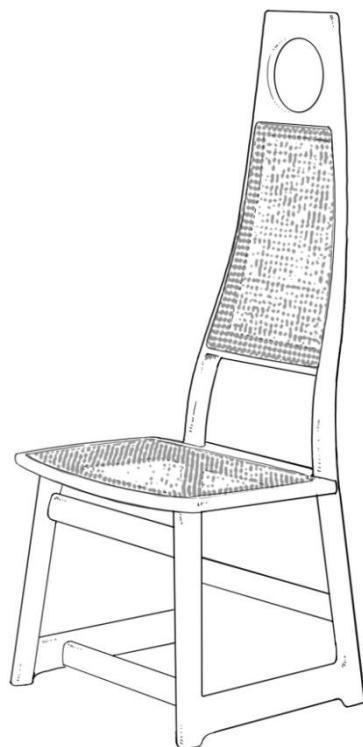


Figura 3.1.6 – Cadeira Menna de Sergio Rodrigues.

FONTE: O autor (2015).

Fernando então apresentou outro projeto que havia encontrado somente o rascunho do primo (ver figura 3.1.7) e que iriam lançar em setembro daquele ano, “no desenho original está escrito *Xibô*. Ele desenvolveu alguns projetos para ser a *Xibô*. *Xibô* é o apelido dele.” Vale salientar que no instituto de Sergio Rodrigues havia vários desenhos em que ele se autorrepresentava ao lado de um esquilinho, forma carinhosa que encontrou para representar Vera Rodrigues, sua esposa. A poltrona Xibô, seu apelido, foi criada para compor o par com a poltrona Kilim, um móvel que lembra um esquilo, criado em homenagem a esposa.

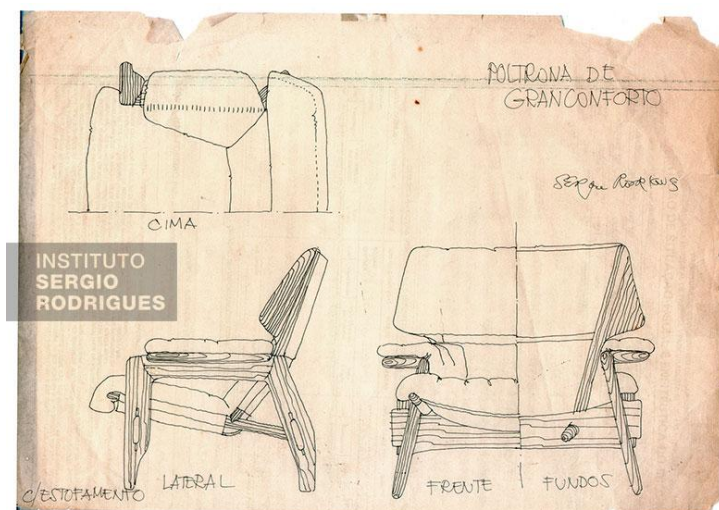


Figura 3.1.7 – Esboço de Sergio Rodrigues encontrado por Fernando Mendes. O esboço sugeria ser a poltrona Xibô, como já havia outra cadeira produzida com esse nome, serviu como referência para a cadeira Benjamin.

FONTE: Site do Instituto Sérgio Rodrigues: <http://www.institutosergiorodrigues.com.br>

A poltrona representada no esboço que Mendes me mostrou, não é o desenho da poltrona produzida como Xibô. *“Já havíamos feito aquela Xibô (Fernando refere-se a poltrona oficializada e produzida com esse nome) em cima de um protótipo que ele começou a desenvolver finalzinho da década de 1980 e foi lançado no MAM em uma exposição em 91 ela ainda incompleta ai depois só no ano passado que a gente conseguiu finalizar o projeto (2013).”* Após diversas tentativas em um processo de vai e vêm que durou muitos anos a Xibô foi concebida. *“ Havia alguns detalhes que não ficavam legais. Sentamos juntos e fomos desenvolvendo o que estava em aberto e foi lançada como Xibô. Essa portanto (aponta para o esboço que encontrou) não podia mais ser Xibô então ele - Sergio - deu o nome do neto mais novo, o Benjamin. Em cima desse desenho fui fazendo o projeto em Autocad. Fizemos um 3D de uma parte dela porque esse encosto é complexo para conseguir desenvolver somente no projeto (Fernando refere-se ao projeto planejado<sup>23</sup>)”.* A cadeira Benjamin terá sessenta unidades como edição especial, comemorando seis décadas de design de Sergio Rodrigues desde que produziu seu primeiro banquinho Mocho, que serão numeradas, terão certificado de autenticidade e um selo de prata. A partir da edição 61 o selo será normal de esmalte (abordei sobre esses selos/medalhas no cap.1). Na época da entrevista a cadeira estava prestes a ser lançada.

Em uma matéria publicada no site [au.pini.com.br](http://au.pini.com.br) (2014) temos a seguinte descrição:

[...] Na visão do próprio Sergio Rodrigues, a poltrona Benjamin é um resumo de sua obra, por reunir características dos móveis que produziu ao longo da carreira. "Quando ele viu o protótipo pronto, disse que era uma síntese de tudo o que fez em poltrona e cadeira, porque tinha vários detalhes e elementos utilizados nas peças que criou", conta o designer Fernando Mendes, que junto com Sergio tirou o projeto inédito da gaveta para lançá-lo em 2014.[...]

[...] A peça, que leva o nome do neto mais novo de Sergio, de seis anos, seria apresentada no dia 22 de setembro durante a mostra na Dpot. Com o falecimento do designer, no dia 1º do mesmo mês, o evento e a exibição da poltrona foram adiados para o dia 30. A mostra foi mantida como havia sido concebida, e apresentou momentos da vida e da carreira do designer, além de aspectos menos conhecidos de seu trabalho, como as peças desmontadas e os gabaritos de alguns móveis com anotações da indústria. [...]

<sup>23</sup> Um projeto planejado normalmente contempla as projeções das vistas: frontal, lateral e superior.

A matéria ainda descreve detalhes técnicos:

[...] Sergio acompanhou o processo de desenvolvimento da poltrona Benjamin, fazendo ajustes e correções. Na fase de complementação do projeto, quando Fernando apresentou o desenho a ele, modificou uma curvatura de travessa. Na etapa do protótipo, Fernando conta que a poltrona ficou muito volumosa. Foi feita uma ligeira correção na inclinação do encosto e Sergio pediu para, além de diminuir a altura, retirar 5 cm de largura.

Apesar de, segundo Fernando, o desenho dar a impressão de ser um revestimento estofado de couro, solução semelhante à usada nas poltronas Kilin e Xibô, os designers escolheram outros materiais: uma concha rígida revestida de couro, por causa do tamanho da poltrona e sua construção. Em razão da estrutura de compensado moldado receber o couro, que vai por baixo da almofada solta, adotou-se um sistema já utilizado em uma outra poltrona de 1996, a Tete. Assim, a concha rígida é revestida de espuma e recebe o couro por cima.

O encaixe principal da poltrona também foi utilizado por Sergio em outras peças: uma espiga que atravessa uma perfuração no pé da cadeira e, do outro lado, recebe uma cunha de madeira que amarra a estrutura.

No site do Instituto de Sergio Rodrigues ([www.institutosergiorodrigues.com.br](http://www.institutosergiorodrigues.com.br)) a cadeira Benjamin é descrita como:

Última criação de Sergio Rodrigues em 2014, fabricada pelo Atelier Fernando Mendes no Rio de Janeiro, a poltrona Benjamin traz um selo de prata criado pelo joalheiro Antonio Bernardo em parceria com o Instituto Sergio Rodrigues em sua primeira edição de 60 exemplares. Exclusivamente nesta tiragem, os móveis podem ser produzidos em peroba do campo e as peças tem parte do valor da venda revertida para os projetos do Instituto.

Algumas matérias enfatizam o selo de prata. O site <http://www.executivapress.com.br> (2014) aborda sob a ótica do trabalho de Antonio Bernardo:

O joalheiro Antônio Bernardo lançou, em parceria com o Instituto Sérgio Rodrigues, o pingente *Mocho* e o selo de prata “Seis Décadas de Design”, que homenageiam o reconhecido designer de interiores Sergio Rodrigues. O pingente, disponível em algumas lojas de Antônio Bernardo, nas versões ouro e prata, é uma miniatura do banco *Mocho* criado pelo designer em 1954 e leva adiante o conceito de Antônio Bernardo em conceber jóias que exploram a singularidade dos objetos cotidianos.

Além da jóia em formato de banco, o lançamento do selo de prata “Seis Décadas de Design” marca as 60 peças de lançamento da poltrona *Benjamin*, última criação

de Sergio Rodrigues em 2014, quando faleceu. “Me emocionei com o convite do Sérgio e me sinto honrado em colaborar com o Instituto que leva o nome de um dos maiores designers brasileiros”, diz o joalheiro Antonio Bernardo, sobre convite feito pelo próprio designer para a realização da parceria.

Comercializada a partir de outubro nas lojas Antonio Bernardo em todo o país, a peça terá parte o valor da venda revertida para os projetos do Instituto. Assim como as 60 peças de lançamento da poltrona Benjamin, fabricadas pelo Atelier Fernando Mendes, que exclusivamente nesta tiragem poderão ser produzidos em peroba do campo. Sergio Rodrigues é reconhecido internacionalmente por móveis como a poltrona *Mole*, criada em 1957 e hoje exposta no Museu de Arte Moderna de Nova York. O designer Criou mais de 1.200 peças, muitas das quais se tornaram ícones da maneira de viver brasileira.

Nos exemplos elucidados acima existem narrativas que se criam a partir dos detalhes. Cada processo, cada etapa, curva e encaixe compõe uma atenção que se deve ter em relação ao objeto, a percepção das nuances é proposital e nesse sentido atrevo-me a comparar com o que Barthes (2009, p.51) falou sobre a moda. A equivalência entre vestuário e mundo, vestuário e Moda, é uma equivalência orientada. Os dois termos que a compõe são diferentes em substância, desta forma não podem ser manipulados da mesma maneira, os “traços mundanos são infinitos (sem limites precisos), inumeráveis e abstratos; as classes do mundo da Moda são imateriais;” já a do vestuário, ao contrário, “é constituída por uma coleção finita de objetos materiais”. Desta forma quando confrontados numa relação equivalente, mundo e moda de um lado, e vestuário por outro, esses termos se tornam uma relação de manifestação. O traço indumentário vale pelo traço mundano, ou pela asserção de Moda, mas também os manifesta, “propondo a equivalência entre visível e invisível, a relação entre vestuário e mundo ou Moda se presta a um único uso, o uso de certa *leitura*”.

Ainda que Barthes trate de algo diferente como a Moda e esta tenha um processo peculiar de “*potlach* anual” (idem, p.15) para renovar-se e no caso dos móveis de Rodrigues estamos tratando com algo mais próximo de uma “tradição a ser preservada”, é possível traçar relações. As coleções são finitas, mas suas classificações não. A construção retórica para a observação de detalhes e a imbricação de história por trás de cada detalhe conferem leituras peculiares dessas peças. Um detalhe de um selo de prata produzido por um joalheiro de renome, um projeto redescoberto, edições comemorativas limitadas, detalhes técnicos lapidados

ao longo de um desgastante processo, todas essas elucidações delineiam maneiras de como entender esses móveis.

A questão começa a assumir níveis de complexidade cada vez maiores quando inserimos a discussão sobre a produção de protótipos, fator capital dentro processo de tentativas e erros. Fernando explica que na prototipagem de maneira geral não faz gabaritos. *“Porque como o protótipo está sujeito a muita alteração não adianta investir meu tempo em gabarito. Corto tudo na mão, vou fazendo tudo na mão com precisão com exatidão, mas sem desenvolver aquilo que vai facilitar a produção depois. Então temos aquela peça, já sabemos o que vamos modificar nela. O certo seria fazer o segundo protótipo, mas já sei que está amadurecido o suficiente para poder fabricar, as modificações são pequenas. Ai farei os gabaritos, contramolde, todo o processo mais simplificado.”* E o que é feito com os protótipos que dão errado, quis saber sem tomar muito cuidado com as palavras. *“O protótipo já tem a ideia do erro, a gente não diz que o protótipo está errado, o protótipo já é um ensaio, ele é uma peça do desenvolvimento.”* Algo pode ser vendido como protótipo. *“Em geral o protótipo no mercado de arte e design para colecionador é uma peça até que tem um valor maior até porque ela é única.”* O protótipo em outras palavras não seria a concepção almejada por quem o produz, pois de maneira geral irá ainda passar por alterações. O protótipo não é a peça final, mas sim um estágio do desenvolvimento de uma peça final. Não é um esboço como o *mockup*, recebe acabamento de uma peça finalizada. O protótipo, portanto, seria um “ensaio finalizado”<sup>24</sup>, mas que por ser ensaio ainda não possui plenamente os atributos do que será produzido em série. Condensa em si a unicidade, características experimentais e finais, e acima de tudo demarca dentro da diacronia produtiva características prévias e póstumas. *“A gente ainda não sabe o que vai fazer com esse protótipo.”* Afirma Fernando sobre a peça/ensaio da cadeira Benjamin<sup>25</sup>. Isso me chamou atenção porque se fosse uma peça final a questão seria mais simples: “o que eu faço com essa cadeira produzida em série? Vendo!.” Um protótipo exige que se pense mais a respeito do que será feito com ele. Ele abarca mais dúvidas e está em certa medida mais suscetível a indefinições.

<sup>24</sup> Palavras antagônicas, mas que em seu antagonismo representam bem o que é o protótipo.

<sup>25</sup> A poltrona Benjamin no protótipo não possuía furos, recebeu posteriormente. Discutirei adiante sobre as questões da identidade do trabalho de Sergio Rodrigues que envolvem os furos.



As etapas de desenvolvimento até chegar à produção iniciam com o desenho, “sempre com um desenho e foi como eu aprendi a fazer, olhando ele fazer” explica Fernando sobre o primo. “Eu já desenhava, sempre gostei de desenho, fiz gravura e desenho artístico e é engraçado como essas coisas contribuíram para quando eu comecei a trabalhar com design. Sempre vi isso no Sergio, qualquer pedacinho de papel é o suficiente para ele fazer as coisas que estava imaginando. Ele sempre desenhou muito, às vezes ele fica em cima da peça, modifica e desenha por cima, corrige e ajusta. Tem uma emolduração muito grande, que é feita a mão livre, depois principalmente no caso das cadeiras e assentos que são peças mais complexas de estrutura, ele passa para um desenho em tamanho natural, porque aí você tem a proporção exata do tamanho da peça, você tem a noção do volume que aquilo tem e na fabricação é importante porque geralmente peças que tem curvas, você olha as curvas, vai olhar a curva numa escala, por mais que ela esteja perfeita, você vai ter que ampliar aquilo 10 vezes, 5 vezes, você vai perder um pouco dessa informação da precisão do desenho na hora da fabricação da peça. Então, o desenho em tamanho natural existe para isso, para você ter a dimensão exata e para você poder produzir com fidelidade aquilo que foi projetado.” O desenho em outras palavras é uma projeção bidimensional do devir, o desenho em grande medida centra-se no metafórico, na ilusão e é a linguagem primeira para esses designers.

Karina Kuschnir escreveu um artigo com título sugestivo chamado “Desenhar para conhecer: desenhando cidades”. Nele, ela comenta sobre o “olhar” no seu sentido amplo, cultural e simbolicamente informado, como um mediador na produção de formas de expressão gráfica e artística. Seu objeto de estudo consiste em uma rede de “desenhadores” (como eles se autodenominam), que produzem desenhos sobre a cidade que muito se aproxima de perspectivas etnográficas. Seu primeiro contato foi em 2003, e acompanha desde então. Foram se formando como rede em torno do que considera três polos principais: dois nos Estados Unidos e um na Europa, mas bastante espalhada pelo mundo, inclusive Ásia, Oceania, África e América Latina. Dentre a fala de seus estudados, pode-se citar as seguintes perspectivas :

“Reencontrar o mundo pelo desenho”, “desenhar a cidade é uma forma de se apropriar dela, de conhecê-la”, “desenhar uma cidade não é apenas capturá-la no papel. É realmente conhecê-la, senti-la, torná-la sua” e “um desenho não mostra um objeto, mas sim um objeto sendo olhado por alguém” (KUSCHNIR, 2012, p.1-9).

No caso de Kuschinir existe a cidade para a observação e a produção do desenho, no caso de meus interlocutores o objeto observado não existe ainda no mundo exterior para que se possa observá-lo e representá-lo graficamente. No entanto em ambos os casos o desenho implica no entendimento do que se desenha, mas no caso de Mendes e Rodrigues trata-se de um entendimento das próprias ideias, é o momento de convergência e ordenamento da invenção. A produção dessas linhas busca representar a forma ideal imaginada. Como saber qual é a representação gráfica ideal ou satisfatória? Como saber que determinada curva não é a curva certa, mesmo que tudo esteja funcionando? É correto afirmar que não se deve levar em consideração somente o funcionamento prático, mas também os fatores estéticos. Estética está atrelada a processos históricos e sociais e relaciona-se dialeticamente com o gosto. O gosto prospecta estilos e estilo nada mais é do que um sistema de repetição que consegue trabalhar com a troca de variáveis sem mudar um padrão ao passo que dentro de um conjunto de diferenças permanecem algumas semelhanças e algumas semelhanças coexistem dentro de um conjunto de diferenças. No caso em questão, o estilo alinha-se com a narrativa pessoal de Mendes e Rodrigues. Vale citar o poeta Manoel de Barros (2013, p.10) em seu “O livro das ignoranças” que refletiu sabiamente sobre o estilo:

“Repetir repetir - até ficar diferente.

Repetir é um dom do estilo.”

Quis saber de Mendes se já perdeu o controle com relação ao estilo, se quebrou esse padrão dialético de similaridades e diferenças entre suas peças. *“Não, isso não aconteceu ainda. Eu tenho vontade de um dia aprender a soldar, a fazer umas peças de ferro, não cadeira, mas pode ser ate a parte de uma cadeira. Mas, enfim, eu não tenho essa preocupação, nem o Sergio acho que teve, eu acho que o conjunto da obra acabou falando depois. Não acho que ele tenha calculado “não, vou fazer assim porque depois vira um clássico...”, acho que tudo isso apareceu com o tempo e acho mesmo que quando se dedica e se aprofunda, existe mesmo uma unidade no seu trabalho e que exista a singularidade. Para mim a única coisa que eu acho estar presente em todas as peças é a questão do encaixe, do trabalho com a madeira, isso tudo bem, acho que tem um denominador comum das coisas que eu faço.”*

No caso de Sergio Rodrigues algo muito característico de suas peças é o furo vazado, nem todas as peças o possuem, é possível comprar uma poltrona Diz com ou sem furos, por exemplo. De qualquer forma o furo é um fator muito significativo na identidade do trabalho do designer, com efeito, a logo do Instituto Sergio Rodrigues é o desenho de uma ripa de madeira com um furo. Mendes explicou que os furos derivam das *“nervuras das asas de avião eles fazem esses furos para dar leveza sem roubar a estrutura da peça, a ideia do furo vem disso.”* Afirmei que não sabia sobre isso, *“nem eu sabia fui descobrir umas duas semanas atrás. Ai eu perguntei (para Sergio) ‘você sabia disso porque nunca tinha falado?’ ‘É claro que eu sabia’ (respondeu o primo). Porque às vezes fazemos uma coisa inconsciente, não sabemos o motivo. E o motivo é esse. As peças dele sempre tem furo.”* Maneira inconsciente ou consciente que encontra certos padrões de repetição dialético dentro das diferenças.



Figura 3.1.8 – Logo do Instituto Sergio Rodrigues.

FONTE: Site do Instituto Sérgio Rodrigues: <http://www.institutosergiorodrigues.com.br>

Nesse processo de conceber formas Fernando explicou como partem as ideias, apesar dele ter brincado com os termos de conceito, argumentei que as peças de Rodrigues parecem contar histórias, *“eu acho que aí tem basicamente duas ocasiões: uma quando ele está projetando para um cliente e para uma finalidade, pode ser uma linha de cadeiras para um hotel, um bar, um restaurante ou para a casa de um cliente. Aí acho que a inspiração vem da convivência com o cliente, dele perceber o que combina com aquele jeito de viver e ele faz um casamento desta informação com a carga de trabalho dele e aí nasce a peça, entende? Tem peças como a poltrona que ele fez para a Vera Beatriz (sua esposa) e aí depois ele quis criar a Xibô, que seria o par da Kilin né, quer dizer, a Kilin uma cadeira feminina e a Xibô uma cadeira masculina. E eu acho que ele consegue transpor essas brincadeiras, essas intenções ou ate a finalidade da peça no desenho da peça, como também o que ele tem de recurso para fabricar naquele*

*momento também está lá transposto no desenho da peça. Acho que isso do Sergio que você falou e é importantíssimo é de que o mobiliário dele conta uma historia então você vê essa poltrona Beto (nesse momento da entrevista estávamos no instituto Sergio Rodrigues e a sala em que fiz a entrevista possuía muitos móveis em exposição, além de vários quadros e cartazes, tornando as explanações de Fernando muito elucidativas e imagéticas) ele fez para palácios em Brasília e ele tem essa ligação com a madeira, mas ele constrói a poltrona toda ultra leve com uma seção finíssima de metal, mas o lugar que você encosta na peça é um braço de madeira que está ali flutuando , fazendo parte da estrutura e se comunicando com o usuário que não vai sentir aquele metal frio na hora de colocar o braço (no cap.2 descrevi o processo de produção do encosto da poltrona Beto). Essa cadeira Lucio Costa, se chama Lucio Costa porque o próprio Lucio Costa identificou como uma peça que trazia uma tradição do móvel brasileiro, colonial, mas com uma linguagem contemporânea. Também é uma peça que, de certo modo, está contando uma história, o uso da palhinha (refere-se a palha trançada que abordei no cap.2), enfim, está contando uma historia do que é a gente estar morando aqui nos trópicos, uma ancestralidade colonial. A poltrona Mole tem ate uma historinha aqui do índio jogando os tacacos para cima e daí os colocando em pé, essa vista em perspectiva ocasional da rede lá atrás e resolve juntar as duas coisas e faz a poltrona Mole. Ele não pensou nisso quando desenhou a poltrona Mole, no primeiro projeto da poltrona ela era toda retilínea com colchão de feno e nem quando ele desenhou essa versão com as pernas torneadas, esse não foi o pensamento da criação. Eu acho que isso vem com a intuição, com o que ele está querendo dizer.” Vale ressaltar os aspectos altamente biográficos presentes no momento de concepção dos objetos citados por Mendes. No caso da poltrona Mole havia um desenho na parede do atelier, que de maneira caricatural e descontraída exibia uma narrativa com o processo de criação da poltrona feito por um índio (ver imagem abaixo, figura 3.1.9):*



*de pesca, o tacaco indígena, o almofadão de couro, você poder se refestelar, enfim, isso desse conforto que acho que foi o mote principal que levou ele a desenhar a poltrona Mole, essa narrativa foi uma coisa identificada por um texto crítico, e aí ele fez o desenho para incorporar esse texto numa narrativa num desenho*". Em um dos livros sobre Sergio Rodrigues publicado pela ICATU temos o seguinte fragmento do ensaio de Maria Cecília Loschiavo (2000, p.50):

"A poltrona Mole foi projetada para permitir o máximo de conforto e repouso. A estrutura é de jacarandá maciço, torneado em forma de fuso com encaixes manuais. Possui percintas reguláveis em couro natural e almofadões executados em atanado fino. As percintas de couro que estruturam a poltrona Mole tem uma certa vinculação plástica com as tradicionais redes, os trançados do couro remetem a forma do catre, ambos os elementos representativos de nossa cultura. Os almofadões de atanado sob a estrutura possibilitam ao usuário moldar o corpo anatomicamente ao sentar, recuperando, de certa forma, a aderência perfeita entre o corpo e rede. O conceito mesmo de sentar foi alterado e Sergio Rodrigues buscou sintetizar essa função como ocupação ativa, porém repousante."

Um bom exemplo da dialética entre a análise acadêmica e a prática do designer, onde o texto crítico ajudou Rodrigues a prospectar novos entendimentos sobre a concepção de sua peça. Certamente não será o escritor quem irá definir como seu livro será lido, ou um pintor como seu quadro será entendido e nem um designer que irá fechar o entendimento de seu projeto, esses processos envolvem fatores biográficos das coisas que muitas vezes fogem ao controle de seus inventores. No entanto, o que vale a pena ressaltar é justamente a abertura de Rodrigues para incorporar esses entendimentos outros. Isso se reflete claramente não somente na questão conceitual do trabalho dele, mas também nas mudanças físicas que ocorreram ao longo do tempo em seus projetos. Mendes explica a existência de dois momentos sobre esse fato *"uma coisa que aconteceu na Oca, você tem um projeto e aquilo vai para uma oficina e passa por um encarregado, por um mestre de marcenaria e, dentro da oficina, por mais que você especifique um projeto detalhadamente, sempre existe um pouco da interpretação da leitura daquela pessoa que esta fazendo sobre a peça. Então, se eu pegar os mochos, os bancos mochos que foram feitos ao longo de 60 anos, você vai ver uma infinidade de pequenas diferenças basicamente o banco é o mesmo, mas existe a interpretação do sujeito que esta lá no torno fazendo os pés. Hoje em dia, os tornos são*

*fabricados em centros de usinagem, então realmente as peças saem muito iguaizinhas, mas existe um pouco dessa interferência que é a da fabricação, quem está fabricando, quem colocou a mão naquele momento, quem fez a modelagem, isso é uma coisa.*

*A outra coisa é o desenvolvimento mesmo, porque você olha uma peça que criou há 10 anos e uma há 20, hoje você enxerga uma proporção que ficaria mais harmoniosa ou que melhoraria o conforto, ou que facilitaria algum detalhe de fabricação, então, essas mudanças o Sergio sempre recebeu bem, a possibilidade de fazer isso. Ele nunca tratou a obra dele como um dogma que está estabelecido e não se pode fazer nada. Ele mesmo diz que se ele está vivo, ele continua sendo original porque foi ele quem fez e quem mudou, entende?” Se ele está vivo, a peça está viva também, complementei. “É, exatamente. No caso da poltrona Mole, a primeira versão, a primeira peça que dizem que eram mais retilíneas, isso é a poltrona Mole! Como ela foi concebida originalmente. Quando o governador do estado da Guanabara, acho que o Carlos Lacerda, convidou o Sergio para participar, porque eu acho que tinha uma seleção interna nacional para se inscrever num concurso na Itália. Ele falou ‘Sergio, você tem que colocar essa poltrona e tal’, aí ele colocou e no momento a pessoa devia ser inédita e a Mole tinha 4 anos de existência e estava começando a aparecer e começaram a saber da existência dessa poltrona. Daí o júri disse que não poderia classificar porque essa pessoa já existia e estava no mercado, enfim, e que ela precisaria de alguma modificação para estar dentro dos critérios do concurso, aí ele fez o que mais tarde seria chamado de Sheriff. Ele pegou essas travessas retilíneas e fez a vista delas em curva, então esse foi o modelo que ganhou o prêmio na Itália. Lá na Itália, ele foi convidado por uma empresa chamada Isa da cidade de Bergamo para licenciar a poltrona, só que lá por questões de mercado, comerciais, Mole era um nome que não fazia sentido para eles, não era um nome comercial, e aí ela foi chamada por eles lá de Sheriff e aqui no Brasil o Sérgio continua fazendo a poltrona Mole.”*

*Mas as duas eram iguais? Ficavam iguais?*

*“Olha, vamos dizer assim, os pés, se você tirar um e colocar o outro, os pés são iguais, o que muda só são as travessas.”*

*Mas a Mole era diferente da Sheriff lá? Tinha uma pequena diferença...*

*“É, a diferença era esse desenho das travessas. A Mole tem uma travessinha pequena embaixo ligando os pés nas laterais e a peça que o braço recobre também*

*tem um perfil reto, quer dizer, a seção ovalada, mas o perfil reto. Aí a Sheriff ele fez essa travessa mais robusta e com esses arcos para cima e para baixo. Aí, acho que depois de 63, ele criou a Moleca, que é outro sistema construtivo, mas que tem o mesmo conforto da Mole. Quer dizer, aquele almofadão da Mole encaixa igualzinho em cima dessa estrutura, mas só que é uma estrutura que tem dois planos laterais, as travessas que juntam essas duas laterais e as cunhas que dão o travamento para você poder exportar a peça desmontada com um volume muito menor, aí ele chamou essa versão de Moleca (ver figura 3.1.10)."*



Figura 3.1.10 – Imagem retirada do catálogo da exposição sobre Sergio Rodrigues que aconteceu em Milão (2015). Nesse caso há a comparação entre as três versões da poltrona Mole criadas na década de 1950 a 1960, respectivamente: Mole, Sheriff e Moleca.

FONTE: Sergio Rodrigues: Milan Tribute. MI – Lombardia. Italia. 2015.



No ano 2000, ano de lançamento do livro Rodrigues fez outra modificação na poltrona Mole, arredondando algumas peças *“essa concepção é que foi industrializada pela Lin Brasil e que foi chamada de Mole, que é um nome mais forte.”* As peças exportadas hoje em dia recebem o nome de Mole como as peças brasileiras, não mais Sheriff como em 1961. Quis saber o motivo do nome Sheriff na época *“Olha, eu não sei. Eu imagino que seja... Sheriff é aquele chefe da polícia né? eu não sei o que eles enxergaram... Ou porque tem aquela jaqueta de couro com uma estrelinha de sheriff, eu não sei qual é a relação.”*

Com exemplo acima é possível perceber as inúmeras derivações de um mesmo projeto, pequenas modificações para adaptá-las padrões internacionais de entendimento, para ser mais facilmente desmontável, ganhar um concurso ou até mesmo modificações que não passam pela intencionalidade do projetista, mas pela contingência de fabricação e do entendimento de quem as produz na fábrica. Se ao traçar a biografia das coisas podemos perceber nuances inusitadas nos movimentos delas é possível perceber também em sua pré-concepção em nível projetual. Não gostaria aqui de demarcar projeto de um lado e a coisa fabricada em outro, como se fossem polos distantes apesar de representarem propostas diferentes. O projeto alicerça estruturalmente modelos de concepção ideais, uma noção virtual do porvir, nessa idealização aparente parece não existir terreno fértil para a bricolagem. No entanto está sujeito a alterações mediante a mudança das técnicas, da interpretação dos artesãos que irão executá-lo, das variações estéticas e de gosto historicamente datadas e contingências políticas. Esses fatores exercem efeito de retorno ao modelo (projeto), que só são possíveis por conta da circulação das peças geradas a partir dele. Em outras palavras o projeto apesar de sua aparente solidez possui níveis de mutabilidade bastante elevados assim como as diversas nuances biográficas das peças que surgem a partir dele, ao menos nos casos elucidados.<sup>26</sup>

Existe certa tolerância nas variações das peças de modo a não gerar novos agrupamentos. Uma poltrona Mole em suas várias versões continua pertencente à mesma classificação de “Mole” e com status de peça original. Subclassificações como: “Sheriff”, “Moleca”, se dissolveram na nova concepção do projeto em um jogo

---

<sup>26</sup> Ressalto a ideia de solidez do projeto, em grande medida por ter tido exemplos disso como elucidado no capítulo 1, sobre cadeiras que seguem o “projeto original” e não “reproduções não oficiais”.

de desdobramentos e unificação<sup>27</sup>. A utilização de conceitos como “projeto original” ainda atuam como fatores contrastivos, mas apenas para salientar uma narrativa histórica de cânone e não para desmembrar em novos agrupamentos. Dentro da gama de variações é possível não mudar o agrupamento por conta do ritornelo das peças. Guattari (2012, p.26-28) afirma que a polifonia existente nos modos de subjetivação corresponde “a uma multiplicidade de maneiras de ‘marcar o tempo’”. Outros ritmos são assim levados a fazer cristalizar Agenciamentos existenciais, que eles encarnam e singularizam (grifo meu)”. Desta forma segundo Guattari o ritornelo “não se apoia nos elementos de formas, de matéria, de significação comum, mas no destaque de um ‘motivo’[...] existencial se instaurando como ‘atrator’ no seio do caos sensível e significacional”. Com efeito “os diferentes componentes mantêm sua heterogeneidade, mas são entretanto captados por um ritornelo, que ganha o território existencial do eu”.

Arrisco a dizer que essas características singularizantes preservadas nas modificações da Mole são fortes o suficiente para não gerar desmembramentos em novos grupos. Em outras palavras, os elementos que exercem efeito de ritornelo na peça não provocam descaracterização quando mantidos. A preservação desses pontos de retorno estéticos preservam certa “anatomia fundamental”. Com efeito, podemos afirmar que o reconhecimento do estilo está subsumido aos ritornelos, em nível micro para demarcar esteticamente o projeto singular de um móvel e Intermediário quando diz respeito à percepção do estilo de um designer. Já macro-ritornelos se referem a movimentos e escolas, que de maneira controversa e nem sempre aceita<sup>28</sup> criam classificações generalizantes como “modernismo”, por exemplo.

No que tange ao gosto e estilo, vale salientar que Sergio Rodrigues criou uma loja chamada “Meia Pataca” para oferecer produtos com preços mais acessíveis (destinados a classe média) do que sua renomada loja “Oca”. “*O intuito de abrir a*

---

<sup>27</sup> É possível que dentro do universo do colecionismo os agrupamentos possam ser outros salientando com maior peso, por exemplo, fatores heterocrônicos, ou até mesmo a narrativa do processo histórico. De qualquer forma a discussão pauta-se no entendimento das “diferentes versões da Mole”, nesse caso, como elucidado acima, temos diferentes móveis, mas que pertencem a mesma demarcação estética.

<sup>28</sup> Talvez por removerem certos aspectos singulares e preservarem outros, semelhante talvez ao que Guattari (2012, p.56) chamou de “alisamento”, no caso dele referia-se aos materiais constitutivos da máquina. Grosso modo o alisamento visa retirar os aspectos de singularidade do material, não todos, mas os aspectos excessivos para que se molde fielmente as impressões formais que lhe são extrínsecas. Um movimento (estético) não poderia ser resumido também por seus aspectos formais, resultando no prevalecimento de certas escolhas sobre outras?

*meia pataca foi o seguinte: A Oca tinha móveis e uma fabricação mais sofisticados e lógico que mais caros como o jacarandá que não é uma madeira barata. Só que ele tinha os amigos e pessoas de convivência que, às vezes, não tinham um orçamento que os permitisse comprar na Oca, então ele abriu a Meia Pataca para isso, para ter uma linha autoral, igual a Oca, porém peças com uma fabricação mais simples e a madeira que ele usava era a Gonçalo Alves, uma madeira muito boa e escura, mas não tão boa quanto o jacarandá. Aí sobre o dar certo ou não, eu não sei te dizer por que não tenho muita informação, porém, hoje se encontra muita peça vintage, que era da Meia Pataca, e eu acredito que ela tenha feito certo sucesso na época sim, era até na mesma rua da Oca, tinha a Oca na rua Brigadeiros e parece que na esquina era a Meia Pataca.” Explica Fernando.*

Nesse momento argumentei que alguns móveis por sua inventividade fora de padrões talvez não sejam campeões de vendas (embasado em toda a discussão anterior sobre um objeto passar por uma fase de aceitação), quis saber se os móveis da “Meia Pataca” possuíam elementos que puxavam mais para o gosto popular. *“Não, eu não diria que populares. Até essa questão de popular tem uma história engraçada que o Sergio conta, que chamaram ele certa vez para criar uma linha de mobiliários para baixa renda mesmo, acho que um projeto ligado a rocinha, não tenho certeza, e ele fez toda um concepção de projetos modulados e sofisticados, mas que tinham graça, não era algo sem graça. Aí montaram uma exposição e chamaram as pessoas que seriam aquele mercado consumidor e aí entraram - as pessoas - no espaço e perguntaram onde estavam as peças. As peças estavam ali, só que as pessoas não reconheceram por que no imaginário desse público, com uma pessoa criando uma peça para elas, estavam esperando peças que viessem com certa ideia de riqueza e é muito da cultura isso, você vê, quantos móveis não foram feitos com uma cara de Luis XV, Luis XVI, de Império, e não foram feitos naquela época, é uma coisa que está sendo consumida completamente fora da época . Tem até uma coisa que ele fala: ‘ah, que bonita essa cadeira Luis XVI. Aonde é que você parou a sua carruagem?’. Sabe, uma coisa fora da época, aquela peça foi desenhada quando as pessoas se vestiam de outra maneira, as pessoas se movimentavam e gesticulavam de outra maneira, não tem nada a ver com os dias de hoje e todo o trabalho do Sergio sempre esteve ligado com o presente, com a modernidade, com a contemporaneidade, com o Brasil, enfim, o que os moveis da Meia Pataca talvez tinham de diferente era uma*

*linguagem de fabricação, com sobreposição de peças, as peças eram mais retilíneas, mas não que o projeto não tivesse um charme, um apelo formal. Era apenas uma linha que tinha que se adequar a uma linha de produção mais em conta, uma linha mais simplificada.”* Ao buscar sobre o projeto voltado para público de baixa renda não consegui encontrar informações nas bibliografias principais que tratam sobre o designer e nem na internet para poder escrutinar o assunto, a facilidade para encontrar o nome de Rodrigues está fortemente associada aos móveis de luxo.

Mesmo com linhas simplificadas, de acordo com o discurso de Mendes, os projetos ainda possuíam um “charme”, nesse sentido a expressão de Rodrigues não parece perder força somente por ter que tornar suas peças mais retilíneas. *“O Sergio desenhou muito mobiliário para projetos específicos, então ele tem um acervo muito grande de modelos por conta disso, de nunca ter parado de projetar. Ele começou com a OCA ai teve um problema de sociedade na OCA e saiu e ai deixou de ter aquele instrumento de facilidade de poder fazer protótipo e começou a trabalhar com serrarias pequenas, ou marcenarias ligadas ao cliente e produziu uma imensidão de projetos sempre respeitando o limite daquela marcenaria. Se possuía uma marcenaria mais sofisticada para fazer ele fazia um projeto mais sofisticado, com detalhes mais concretos, se tivesse uma marcenaria com menos recursos fazia um projeto que dava para produzir naquela marcenaria. Acho que é um grande valor que ele tem de saber identificar e de saber projetar, e o projeto não perder qualidade por conta disso. O projeto que tenha fabricação simples não quer dizer que ele seja medíocre como forma, ele sempre soube como extrair o melhor de cada situação, sempre teve um jogo de cintura para saber lidar com essas variantes.”*

Essa preocupação com a forma em grande medida foi levada a seus extremos em uma exposição realizada em 1962 “Móvel como Objeto de Arte”(ver Cap.1), que partiu de uma inquietação de Rodrigues para a valorização do móvel, onde peças famosas como a “poltrona Chifruda” foi apresentada. Com efeito, quis saber como Mendes e seu primo se enxergavam, como arquitetos, designers ou artistas? *“Eu acho que tem arte no que a gente faz, eu gosto dessa aproximação com a arte, mas eu acho que tem uma pequena diferença, quando você faz design, uma peça que tenha elementos artísticos, mas é uma peça que tenha utilidade, uma funcionalidade diferente do que é uma tela, do que é uma escultura, uma gravura, enfim. São objetos que são feitos somente para contemplação, não que*

*contemplação seja pouca coisa, mas são objetos contemplativos, você não vai sentar numa tela, sabe. O design faz objetos utilitários, mas eu acho que a arte faz parte da concepção de um objeto de design com certeza. A minha ligação e aproximação com o design não é só a coisa formal, é a coisa do fazer também, a gente ainda usa um outro termo que se chama ‘artífice’, que é a pessoa que cria, concebe, que faz, tudo numa ciência só. O Sérgio tem um lado dele designer, que foi o que se desenvolveu mais, mas ele sempre trabalhou com arquitetura também, e eu acho que a arquitetura para ele e a arquitetura que ele criou ao longo da vida, é uma arquitetura muito ligada as relações humanas, com o conforto, o aconchego, com a conversa entre amigos, com os momentos em que você está junto em família, sabe. Eu acho que ele sempre concebeu a arquitetura incluindo, não uma cena teatral, mas uma cena da vida cotidiana acontecendo ali dentro, talvez isso seja uma marca, como se todo arquiteto pense assim, mas ele eu tenho certeza, eu vi ele construir essa vida dele como arquiteto e eu acho que essa parte de criação de arquitetura dele que, principalmente se deu na arquitetura de interiores, também foi uma certa inspiração para a criação do mobiliário, para o design dos objetos. Quer dizer, mobiliário foi a parte maior, mas ele também fez luminária, marcenaria que foi feita para um determinado espaço. Então eu acho que tudo isso na obra dele está ligado, tanto o arquiteto quando o designer está de certa forma fazendo parte de uma ciência só também.” Destaco o termo artífice que assume papel importante dentro do trabalho de Mendes, em seu site na aba que fala sobre ele há o texto de Regina Zappa (2013) que diz o seguinte:*

*“Agora, mais que nunca, com a nova parceria com Sergio Rodrigues, Fernando Mendes põe em prática o seu sonho de ‘criar e fazer’. ‘Para mim há uma ligação indissociável entre o criar e o fazer. Na nossa cultura, em geral, a criação tem um status mais elevado, e o trabalho manufaturado é coisa de segunda categoria. Em O Artífice, de Richard Sennett, ele desmonta essa idéia de que se tem uma coisa sobre a outra. Diz que é uma idéia equivocada. A inteligência muitas vezes é construída pelo uso das mãos porque desenvolve o cérebro, os sistemas, o pensamento’.*

Há neste caso outro exemplo do diálogo com o mundo acadêmico, em específico com a conceituação de Sennet (2009) de maneira geral o autor faz uma investigação histórica do trabalho de diferentes artífices, a dialética entre ideia e matéria. Segundo as definições do autor o artífice seria aquele que possui

preocupação pela coisa bem feita de forma que exista prazer nesse ato (GHIDETTI, 2009, p.459). O trabalho acadêmico agrega significações e amplidão de entendimento no trabalho do designer.

Com relação à percepção de Sergio Rodrigues sobre si próprio Fernando afirma que talvez o primo se enxergue das duas maneiras. *“O que eu sinto do Sergio, isso não foi ele quem me falou e sim uma percepção minha que pode até estar errada, é que o Sergio sempre teve certo cuidado de mostrar que ele também é um arquiteto apesar do trabalho mais conhecido dele ser o de mobiliário, porque existe, vamos dizer assim, na alta arquitetura, não que o Sergio seja dessa esfera de participar de certa arquitetura, mas a arquitetura tem essa academia, de uma coisa que está acima que parece uma filosofia, sabe, uma coisa maior. A grandiosidade do trabalho do Sergio, eu acho que está no quanto justamente ele é aconchegante, no quanto ele é próximo das pessoas, no quanto a humanidade inspira a obra dele, tanto que quase os moveis dele são personagens, de tanto que eles comunicam alguma coisa das pessoas. Mas eu acho que o Sergio respeita essa coisa um pouco do arquiteto, então, o selinho que vai ao móvel, até certo tempo atrás, era “Sergio Rodrigues Arquiteto Brasil”. Mas eu não acho que ele privilegie a arquitetura ou o design como a identificação da obra dele, eu acho que as duas coisas tem importância.”* Móveis como personagens por comunicar algo sobre alguém sugerem dados importantes sobre a construção desses objetos, há a noção de pessoa atrelada à inventividade da coisa, adiante outras informações revelarão mais sobre essas questões.

Mendes quando questionado se seguiria a mesma linha responde: *“Eu não tenho um trabalho de arquitetura para mim, meu trabalho de arquitetura é para a minha casa, o que eu sonho um dia fazer, uma cabaninha que eu quero construir, enfim. Eu gosto de arquitetura, trabalhei aqui com casas de madeira basicamente, fazendo arquitetura, mas não é a minha fonte de expressão, eu sou designer marceneiro mais do que arquiteto, só estudei arquitetura e gosto, sou capaz de fazer uma ou outra coisa pequena, mas não diria que eu sou arquiteto.”* E com relação se seu trabalho é ou não arte, argumenta que tem arte dentro de seu trabalho *“a arte não é de objetos utilitários, eu acho que ate cada vez mais essas coisas vão se fundir, se misturar, enfim. Até porque não vejo motivo para categorizar com uma muralha uma coisa e outra, eu acho que as coisas se mesclam, só que existem diferenças conceituais básicas também.”*

Para complementar algumas informações encontrei um artigo de Regina Zappa (2012) no site do Instituto Sergio Rodrigues que trata sobre assunto, onde Rodrigues afirma se enxergar como “projetista de móveis”:

[...] “Design é um elemento que, agregado à técnica, é um modo de trabalho em que você acresce algo às coisas. Seja estético, seja tecnológico, algo é acrescentado ao objeto pelo design. Esse acrescentado é que causa alguma diferença, alguma impressão, e é o que também causa algum problema para as pessoas que não tem compreensão do design. Porque eles sempre imaginam que design seria a aparência estética, a parte plástica do produto. Quando, na realidade, o design é uma série de elementos, dentre os quais o desenho e a beleza que acrescentam aparência ao produto, integram ao produto alguns predicados visuais. Se eu pudesse resumir numa tacada, design é criação. Tudo quanto é criação para mim é design. Tudo quanto é criado é design.’

[...] Uma das características do design, segundo ele, é apresentar vantagens econômicas para quem o consome, ou também detalhes culturais, que são muito importantes para a valorização do trabalho, para a diferenciação de um produto do outro aos olhos do cliente. ‘É na maneira como essas coisas são aplicadas no estudo de um design que você valoriza aquele trabalho.’

Apesar disso, Sergio dizia que não se chamava de designer. ‘Se me perguntarem o que sou, digo que sou projetista de móveis.’ Para ele, o design está dentro do ofício da construção. [...]”

Ouvi em meu campo alguns argumentos que a característica de arte estaria na quantidade de peças limitadas ou no virtuosismo da produção artesanal e lenta. Sergio Rodrigues disse algumas vezes que enxergava como arte seu trabalho (ver cap.1) queria saber se caso a produção aumentasse em larga escala o status de trabalho artístico se perderia. Citei a poltrona Chifruda que além de passar por uma produção altamente artesanal, é limitada a uma quantidade muito pequena. *“Em larga escala, dificilmente você vai fazer artesanal porque uma coisa não casa com a outra, não tem como, ainda que você possa fazer uma produção otimizada, para uma escala maior com detalhes artesanais. Mas acho que quando você fala de escala, é realmente outra coisa. Lá na oficina a gente faz as coisas todas lixadas a mão. Tem coisas que a gente lixa com a lixadeira, mas tem detalhes que a lixadeira não vai fazer. Quanto mais o trabalho é artesanal, mais a peça, por causa do processo construtivo, tem uma pequena diferença de uma peça para a outra porque foi feita a mão e claro que você vai agregando valores mais artísticos. Cada peça é única, se você pegar das 25 Chifrudas que foram feitas ate hoje, nenhuma é idêntica*

*a outra, porque tem coisas na Chifruda que uma maquina não consegue reproduzir, por melhor que seja uma CNC hoje, eu acho que não consegue e se for pra conseguir, eu acho que é uma programação tão absurdamente sofisticada que é melhor fazer na mão mesmo.”* Fernando explica sobre a complexidade da produção da “Chifruda” onde o arredondamento das peças e certas transições são todas produzidas manualmente, cada peça é esculpida e enquadra-se dentro do propósito de móvel como objeto de arte.

Indaguei Fernando sobre como seu primo chegou à configuração da Chifruda para entendê-la como um objeto de arte, seria pela dificuldade na produção? *“Eu acho que a ideia dele não partiu daí. Eu acho que partiu da vontade de fomentar a criatividade, acho que a ideia era de fazer alguma coisa diferente, vamos tirar a cabeça da Bauhaus que na época era uma coisa que estava em voga, eu acho que na década de 60 os móveis da Bauhaus continuavam muito em voga. Quando ele planeja essa exposição a intenção era essa, era fomentar uma criação brasileira, uma coisa diferente, uma coisa nova, a gente usava os nossos materiais, e aí que eu acho que vem como objeto de arte, no sentido da criação. Sem essa mentalidade de larga escala, isso está ligado ao mercado de arte um pouco e essa não é a cabeça do Sergio. Ah tanto faz se fez 20 ou 10 ou 1, isso eu posso falar quase com certeza pelo que eu conheço do Sergio, isso pra ele não é um diferencial. Diferencial é a peça e o que ela trás de criativo, ate quanto ela é bem feita, mas não a questão de números.”* O Sergio não parece se importar muito com essa questão mercadológica (salientei)... *“Tanto não se importa quanto não sabe lidar muito bem com isso. O ambiente dele é a prancheta, é a oficina, é poder fabricar e participar da concepção. A cabeça dele é a cabeça de artista. Foi a Vera Beatriz, depois que se casaram quem conseguiu organizar a vida dele nos parâmetros da realidade.”*

Mendes explica que Rodrigues teve uma parcela de inspiração no design escandinavo, apesar de procurar criar um design peculiar dos trópicos. Na visão de Fernando não foi um efeito reflexivo do entendimento estrangeiro sobre os móveis de Rodrigues como, por exemplo, no caso dos chinelos Havaianas (RIBEIRO, 2013), onde elementos de brasilidade percebidos em outros países passaram a projetar reflexivamente o entendimento do objeto posteriormente no Brasil, o de um chinelo reconhecidamente brasileiro. Fernando ressalta que a busca da brasilidade foi um ponto de partida *“porque na década de 50, a gente tinha uma arquitetura do Oscar Niemeyer com a construção de Brasília e mesmo os arquitetos modernistas da*



*década de 30, eles tinham um movimento forte de arquitetura no Brasil, uma linguagem nossa, parecendo algo singular, diferente do que se fazia no mundo. E no caso do Brasil, um país colonizado, esses movimentos assumem certa importância porque a gente está criando uma identidade nossa através da arquitetura da arte. E o que o Sergio sempre disse que ele percebeu é que quando você via essa arquitetura incrível aparecendo, os interiores dessa arquitetura continuavam ligados a Bauhaus ou ao Brasil colonial. Tinha defasagem entre a construção e o ambiente, eu acho até que a aproximação dele com a arquitetura de ambiente e de interiores também se deu por isso, quando ele percebeu esse descompasso e aí veio essa vontade nele de criar esse mobiliário para preencher essa arquitetura que estava aparecendo. Então, eu acho que esse foi o motivo primordial, não foi uma coisa que ele percebeu depois, ele partiu daí”.*

Quando a discussão trata de autenticidade e autoria é inevitável que tratemos sobre algumas questões de direito autoral, levando em consideração que o próprio Sergio Rodrigues teve problemas com isso e a Lin Brasil tem um processo em andamento por plágio contra uma fábrica (tratarei sobre isso adiante). Mendes afirma não registrar suas peças: *“O único problema: tá bom você registra, aí você vê publicado numa revista uma cópia deturpada do que você faz? Estar registrado ou não faz que diferença? você vai botar na justiça? Vai morrer e o processo não acabou ainda, então acaba ficando uma coisa sem sentido. O que a gente procura fazer é lançar a peça, ter um registro na mídia, nas publicações, aquilo que te garante algum direito de autoria sobre aquela peça. Primeiro procurar fazer um trabalho em que você não esteja copiando outra coisa, você procura desenvolver um trabalho que tenha uma linguagem sua que tenha aquilo que você acredita transfigurado no projeto da peça. Até em certa parte não conscientemente por esse motivo, mas acho que quis desenvolver muito essa questão da estrutura, do encaixe de uma maneira que ela não fosse fácil de ser reproduzida. Porque é claro que a pessoa que não tem uma ética também não quer ter muito trabalho, se você faz uma coisa fácil de ser copiada você está mais sujeito de cair na mão de alguém que vai lá e copia. Aliás, isso aconteceu com um projeto meu, quando o Sergio fez 80 anos a Saccaro (site de arquitetura e design) chamou vários arquitetos e designers e desse projeto saíram quatorze peças, a minha era uma dessas quatorze. Chamava-se Espreguiçadeira Rodrigues ela tinha inspiração em aviões, tinha um desenho que lembra um pouco um desenho de asa uma superfície aeronáutica. Aí alguém sei lá*

*onde resolveu lançar a espreguiçadeira que é uma chupada total que se chamou Teco-Teco e saiu publicado na Bamboo.”* A revista Bamboo foi amplamente citada ao longo de meu campo por diversos interlocutores, a revista funciona como uma projeção do que está em voga, do contemporâneo na área de decoração design e arquitetura. Registros das suas peças no INPI (Instituto Nacional da Propriedade Industrial) Mendes afirma não fazer *“porque isso custa um dinheirão, aí o cara vai lá muda qualquer coisinha já descaracteriza o projeto. Quando você faz o projeto tem alguma informação lá que é importante, que torna esse projeto singular. Se a pessoa se apropria disso muda um detalhe e outro lado lá entende que não é a mesma coisa ( se referindo ao sistema jurídico) de que adianta comprar essa briga? Sabe, aí acho que faz mais sentido, se confunde até com uma vaidade, mas faz sentido querer desenvolver alguma coisa que tenha uma estética que se identifique com aquilo que você acredita e que você desenvolve, pelo menos para inibir esse tipo de ação. Hoje em dia a cópia já tem uma certa rejeição também, essas coisas são conceitos que você vai com o trabalho botando isso na cabeça das pessoas. O Sergio Rodrigues passou muito por isso com a poltrona Mole, que mesmo sendo uma peça que não começou a vender logo de cara, no momento em que ela virou um sucesso quando você vai ver as interpretações que tem... É ridículo porque algumas coisas são copiadas, copiadas mesmo, você vê que tem pouca coisa diferente, tem outras coisas que tem a intenção de ser, são umas coisas que são bem anacrônicas, super feias, umas aberrações. Uma vez teve um sujeito australiano que estava crente ter uma peça do Sergio Rodrigues e no dia que ele mandou uma foto, não era nem exatamente uma cópia porque não chegava a ser tão igual, você via que tinha uma intenção de ser, pegar aquilo que a peça expressa e transpor em outro projeto. Era uma coisa horrível, o pé de trás parecia uma berinjala, uma coisa horrível...”*. Explanei para Mendes sobre alguns dados de meu campo, de peças de design que entraram em domínio público e por conta disso passaram a ser amplamente produzidas, popularizadas em certo sentido, nesse processo alguns acabaram desenvolvendo certo pré-conceito contra elas. *“É, pois é você vê que a cópia acaba muitas vezes desvalorizando o produto, a original”*.

Vale notar dois fatores determinantes. A primeira é que o processo de cópia influi na concepção das peças onde se busca deliberadamente conceber objetos com maior nível de complexidade numa tentativa de inviabilizar a cópia fácil. Desta forma a cópia estabelece diálogo com a concepção do “original”, ao passo que a

invenção de uma peça mais complexa alia a noção de trabalho intensivo com questões morais, pois quem não segue a moral do respeito ao autor “também não quer ter muito trabalho”. A segunda questão é que o desenvolvimento de uma identidade no trabalho ajuda a criar certas demarcações, e essa identidade provém de um eu “transfigurado no projeto da peça”.

Ainda no artigo de Zappa (2012) citado anteriormente, temos a seguinte afirmação:

“[...] Sergio rascunhava e muitas vezes jogava fora seus desenhos até chegar onde queria. Fernando [Mendes] conviveu com Sergio em muitos momentos de criação. “Certa vez o vi desenhando uma mesa. Desenhou, desenhou e fez aqueles seus furos típicos com gabarito de circunferência. E disse: ‘Essa bola aqui demorei para achar o lugar certo, mas agora já achei’ – e ficou perfeito, assim, dizia brincando. Um dia ele estava no escritório, cansado: ‘Não adianta ficar aqui rabiscando se não estou com uma boa ideia na cabeça. É preciso esperar a chama que vai conduzir o trabalho’.[...]”

Talvez esse seja o melhor exemplo da qual Mendes falara sobre “transfiguração”, a subjetivação plena aplicada em um projeto que em grande medida segue um tempo individual.

Terminamos a entrevista que começou no Atelier de Fernando Mendes, terminou em uma das salas do Instituto Sergio Rodrigues. O Instituto fundado em 2012 exhibe diversas peças de Sergio Rodrigues e forra suas paredes com ilustrações, cartazes de exposições e esboços da concepção da maioria de seus móveis famosos. No andar superior uma sala com diversos documentos do designer passa pelo processo de digitalização para fornecer os arquivos a pesquisadores pelo site. Subindo mais um andar pude visitar a sala onde o designer trabalhava, com sua prancheta e materiais de desenho. Os elementos são dispostos de tal maneira a exhibir a construção do cânone valendo-se não somente da exibição dos móveis criados por Rodrigues, mas de suas narrativas, a exposição do esforço intelectual empregado nas concepções do mobiliário, os esboços que nos ajudam a atentar para detalhes minuciosos das peças que um observador desatento talvez deixasse passar.

Devo salientar, por fim, a ótima recepção que tive por Fernando Mendes quanto por Vera Rodrigues, é notável o esforço deles em contribuir com pesquisas e a divulgação do trabalho de Sergio Rodrigues. Não me foi solicitada nenhuma declaração da universidade para comprovação da pesquisa, tudo foi marcado com

amigável conversa por telefone e email. É notável a fácil acessibilidade para qualquer um que deseje entender mais sobre o tema.

A seguir trataremos sobre o trabalho de Aristeu Pires e sua maneira de entender e conceber suas peças que em muitos sentidos afasta-se da concepção de Sergio Rodrigues.

### **3.2. Aristeu Pires – Batismo das cadeiras**

Eu não entrevistei diretamente Aristeu Pires como fiz com todas as outras pessoas que trato nesse capítulo. As informações abordadas nesse subcapítulo provêm de uma palestra do designer que ocorreu em um Brunch realizado pela loja na qual desenvolvi meu trabalho de campo no dia 24 de Abril de 2015 no período das 11 às 14 horas. O designer quis manter uma conversa informal e pediu para o público fazer algumas perguntas, além de ter feito uma das perguntas conversei com Pires no final do evento em particular para perguntar outras questões. Algumas informações referentes ao evento foram trabalhadas no capítulo 1, nesse momento irei expor outras ideias do designer, juntamente com seus processos.

Dois convites foram enviados por email tempos antes, para confirmar presença no evento. Os convites exibem sempre a logo da loja, juntamente com alguma foto de Aristeu Pires e seus projetos, no segundo convite Aristeu aparece abraçando uma de suas cadeiras. Muito da organização da loja é refeita como preparação para esse tipo de evento, no caso específico o ponto de concentração das pessoas localizava-se na parte de trás da loja no galpão, onde os objetos de Aristeu Pires ocupavam o centro. Havia um espaço para as pessoas se servirem com canapés, garçons ofereciam champanhe e outras bebidas ao som de uma banda que embalava o evento.



Figura 3.2.1 – Imagem dos dois convites enviados por email divulgando o Brunch que ocorreria na loja com participação de Aristeu Pires (retirei as informações que exibem dados e a logo da loja pesquisada).

FONTE: Convite de divulgação por email da loja.

Aristeu explica que sua carreira como designer de móveis começou com “*um ato de irresponsabilidade, porque minha formação é em ciência da computação, trabalhei 25 anos nessa área. Graduação, mestrado em ciência da computação e gostava do que eu fazia, mas eu viajava 360 mil quilômetros por ano, tinha milhões de milhas, tanto que depois fiquei cinco anos viajando com milhas, algumas até expiraram. Foi uma opção de mudança de vida, de qualidade de vida. O que tem em comum computação e cadeira/desenhar móveis. É o processo criativo, eu desenvolvia sistema, eu fazia a arquitetura do sistema, depois o estruturava, vinha uma equipe e o implementava. Eu adorava o que eu fazia porque estava sempre no processo criativo.*” A empresa pagava tudo para ele, cursos, carro do ano, mas em sua mudança para gramado, naquela época a cidade era menos turística e comercial, Aristeu foi em busca de qualidade de vida. Largou do emprego de computação. Quando foi comprar os móveis para sua nova casa, não achou nada de seu gosto. Então incentivado pelo dono de uma loja desenhou alguns móveis e o proprietário de uma fábrica se empolgou em produzir os projetos. Quando Aristeu largou seu emprego para se dedicar ao novo ramo, o homem que havia prometido produzir seus móveis estava com muitas encomendas, de maneira atípica naquela época do ano, o que o levou a produzi-los – os móveis – com outro. Tempos depois este também não deu conta da alta carga de encomendas. Aristeu então resolveu montar sua própria marcenaria que começou com 4 pessoas. Hoje possui em torno de 50 funcionários. Em uma rápida busca pelo Google é possível descobrir que Aristeu é também músico.

Todas as cadeiras de Pires possuem nomes de mulher, nomes de homem são encontrados somente em outros objetos. “*Por exemplo, aquela mesa ali atrás*

*retangular, chama-se Caetano. Mesa é uma coisa comum, é reta, 75 cm de altura, quatro pés, às vezes um no meio, mesa é uma coisa muito simples, essa mesa aqui é uma hexa, com seis pés (no Brunch muitos de seus móveis estavam dispostos no ambiente, o designer apontava enquanto explicava). Agora cadeira, acho que dentro do mobiliário é o design mais complexo, mais sofisticado, tem de ser aconchegante, tem que ser acolhedor, tem que ser gostoso.*

*Eu acho que Deus criou o homem e a partir daí, passou a limpo e criou a mulher. É mais bem acabada, mais complexa, bastante complexa. Eu tenho seis filhas, duas netas e três netos, mas aí, é incompetência dos pais, cinco irmãs. Então minha vida é cercada de mulheres. Fora esposa, sogra e tudo mais, as mulheres que conheço a gente pensa que conhece, quando estamos descobrindo como agem, elas evoluem. Migram para outro estágio, e a gente acha que sabe como funciona. Então, cadeira é meio assim, a gente desenha e não dá para fazer um desenho simples, sempre tem um detalhe. Por exemplo, a cadeira mais confortável que fiz foi a Aurora, essa aqui que você está sentada (aponta para uma garota a sua frente). Foi a única cadeira que acertei de primeira, a única que fiz o desenho e o protótipo e ela ficou boa. Devia até ter o nome de homem. Porque as outras todas eu fiz uma versão depois 'hummm' ficou ruim, depois eu peguei as mesmas medidas da Aurora e fiz a cadeira Ana, ela é um processo mais simples de fabricação, com linhas mais retas, não ficou com o mesmo conforto. Depois eu tive que mexer, não adianta copiar as medidas de uma para outra, não vai ficar legal. Existe uma complexidade nas cadeiras que lembra as mulheres, aconchego. Não foi intencional, mas curiosamente, geralmente eu faço uma peça e depois que está pronta é que irei batizá-la, tem cara de quê? Por exemplo, a Gisele, é uma poltrona que tem toda uma linha europeia, um biótipo europeu, ela lembra também, que gosto muito, do desenho escandinavo. Ela tem esse jeito escandinavo, mas aquela corda de algodão tem um tempero tropical ao mesmo tempo. Então resolvi batizá-la, quem é uma mulher que tem cara de europeia e charme de brasileira? Não poderia ter outra, é a Gisele. Geralmente o processo é assim.*

*Tem uma cadeira a Claudia (ver figura 3.2.2), não poderia contar isso... mas a Claudia, é uma cadeira bem redondinha, quase um círculo, aberto no lado, aí a Claudia (cadeira), bem redondinha olhando de cima, era a Claudia Gimenez, que ela é bem redondinha, então é uma homenagem a Claudia Gimenez, e assim por diante.*

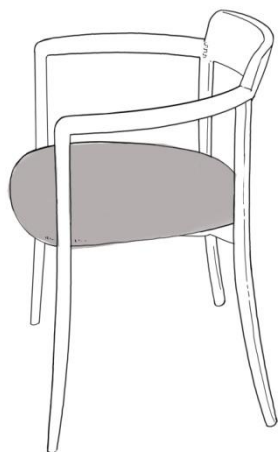


Figura 3.2.2 – Cadeira Claudia de Aristeu Pires.

FONTE: O autor (2015).

*A Beatriz, por exemplo, que é aquela poltrona ali, ela tem esses lados finos, que são dois triângulos sobrepostos, aparentemente é uma cadeira frágil, mas ela é muito robusta! O tipo de amarração que se tem nos dois triângulos, são presas internamente então ela dá uma robustez muito grande, que é a Vera Beatriz. A Vera Beatriz é uma mulher magrinha, com uma aparência frágil, mas que é uma mulher muito forte, muito educadora. Geralmente os nomes vêm depois, alguns nomes vieram antes porque tinha que fazer, quando nasceu minha neta, ela chama-se Aurora. Ela havia nascido e não tinha cadeira para ela. Teve uma segunda neta que nasceu, os meninos dançaram, tem que ter uma mesa, porque a outra neta que nasceu chama-se Constança, já tem um esboço, então o nome não foi dado depois. Acabou sendo uma brincadeira, mas eu acho que acabou tendo mais a ver.”* No capítulo 1 mencionei que Aristeu não considera seu trabalho como sendo arte (apesar de seu fornecedor considerar), porque dentro de sua definição, arte é algo que visa trazer uma sensação, é querer dizer alguma coisa. Ele não considera como arte o que faz, pois “*não quer dizer nada*” com sua cadeira, sua busca primordial centra-se em um objeto com conforto. Com a explicação mais detalhada sobre o batismo de suas cadeiras vemos que há sempre um toque de brincadeira nas homenagens e referências. Talvez por conta disso Pires enxergue algo que está fora dos padrões formais do que pode ser eleito como arte, o querer dizer da arte é um dizer criterioso dentro dessa visão, em outras palavras um jogo sério de sentido e significação, afastando-se da informalidade arbitrária de uma mera brincadeira. Devo ressaltar também a transfiguração de pessoa que também ocorre na criação das peças de Aristeu, acontecimentos familiares e inspiração de pessoas reais para a

concepção das peças que conferem um aglutinamento biográfico muito peculiar nessas peças.

Pires possui uma fábrica no Rio Grande do Sul e mora em Bauru, por conta disso, passa várias horas no avião, mas diz gostar muito porque *“o telefone não toca, não tem ninguém para conversar, a internet não está funcionando ai como é aquele momento de silêncio”* se condicionou a esboçar nesse intervalo de solidão, com o tempo passou a anotar ao lado dos desenhos as datas e os números dos voos *“acho que vou vender meu caderno para a Gol (empresa aérea), tem o numero dos voos lá. Quase que me condicionei, opa agora estou em um momento de solidão, vou transformar isso em uma coisa criativa. Faço coisas que eu gosto. Geralmente faço um esboço, em alguns cadernos pode-se ver bem isso, faço o traço de alguma coisa, depois do lado faço um diferente, depois faço outro na página seguinte. Teve uma cadeira que havia começado com um jeito diferente de fazer o pé em madeira e depois fui modificando e no último desenho que fiz a ideia era para fazer uma cadeira de aço maciço. Virou uma cadeira de aço, mas ela começou em madeira, depois passou para um laminado e acabou em aço. Quinta versão na mesma folha. É algo que vou vendo, vejo o resultado não me agrada. Estou tentando agora aprender a desenhar em 3D, em CAD, porque ai você já consegue visualizar melhor. É um pouco trabalhoso, prefiro com lápis.”*

O desenho parece assumir função capital para Pires assim como para Fernando Mendes e Sergio Rodrigues, onde o processo de concepção sempre passa pelo desenho. Esse esboço confere grande liberdade passa-se conceitualmente de uma projeto de madeira para um de metal, mas segundo Pires existem alguns elementos que merecem atenção *“papel aceita tudo, no papel fica bonitinho, geralmente desenho a mão, sem escala, sem nada, mas ai quando vou colocar dentro das proporções corretas, não fica tão bom, ai eu melhora. Tem que ver o aspecto de resistência, porque a cadeira tem problemas, não adianta fazer muito fininho aqui ( pega no encosto da cadeira que está sentado), porque tem que aguentar o tranco, o uso do dia-a-dia. Tem cadeiras, como, por exemplo, a Yoko que desenhei há uns sete anos e não fiquei satisfeito. Ficou lá em um canto da fábrica, passaram-se anos, fiz alguma alteração, tirava mais um pouquinho e nada, até que um belo dia depois de uns dois ou três anos, resolvi fazer uma alteração e ai ela ficou do jeito que eu queria. Depois que ficou visualmente do jeito que eu queria, ainda tive que mexer na inclinação um pouco para ela ficar mais agradável. Hoje*



*está pronta. Sempre mexo, acho que a única que não mexi foi a Aurora. A Gisele mesmo, essa é a terceira versão dela. Antes tinha um parafuso do lado de fora, para prender aquela travessa da frente, e aquele parafuso me incomodava, depois eu mudei aquele braço para aquela curva ter continuidade, ele afinava depois engrossava, mudei o braço e o parafuso, aquela travessa da frente passei a prender por dentro. Ela ficou mais limpa. Aquele parafuso de fora me incomodava, mas chega um ponto que para. Muitas vezes tenho surpresa.” É como se o próprio designer inventasse seus elementos, para depois dispô-los em um jogo de *moto perpetuo* helicoidal de bricolagem que não perpassa somente o desenho em seu estágio embrionário, mas também alterações consecutivas de peças existentes. “Teve produto que fiz no começo e depois alguma coisa me incomodava. Por exemplo, a Juliana, é a derivação de uma cadeira que eu tinha que se chamava Ana, agora tem outra Ana, porque eu casei com uma Ana. A segunda cadeira que desenhei era Ana, 2002, tinha o pé, a lateral da Juliana, mas o processo de fabricação não era bom, a maneira de fixação do encosto me incomodava, não estava satisfeito com isso. Lembro-me que tiveram três novelas seguidas que apareciam essa cadeira, eu olhava e aquilo me incomodava, eu via o ângulo que não gostava. Como ela parou de vender eu resolvi tirar de linha. Só que como gostava da estrutura do pé, que é a estrutura da Juliana ali, peguei o pé mudei um pouquinho o assento e recuei o braço, porque as vezes bate na mesa, e fiz um encosto novo, então esse produto evoluiu, só que tem produto que simplesmente saiu de linha.” Nesse exemplo vemos o jogo combinatório com as próprias estruturas.*

Para Pires alguns projetos parecem possuir um tempo de maturação maior enquanto outros exigem velocidades maiores. “Cada peça é uma história, tenho três cadernos onde faço os desenhos. Tenho produtos que desenhei há três anos que ainda não produzi. Não saiu do desenho a mão livre para colocar na proporção, passar no 3d para ir para a fabricação. Tiveram coisas que fiz, aquele sofá ali, Simone, que foi feito a toque de caixa, tinha o orçamento aí fiz uma parceria com a Salvatore, eles fazem o desenho, a estrutura e executam a parte da estofaria, trabalham somente com couro. Eu fabrico a madeira e eles fabricam o estofado, então como tinha lançamento, tinha pressão, as vezes na pressão em uma semana tive que finalizar. Agora o Shopping São José do Rio Preto, pediu para fazer uma lixeira para praça de alimentação, tem que correr, tem que desenhar, tive que

*mostrar a lixeira, também a coisa em três ou quatro dias tem de estar pronto. Tem produtos que precisa de três ou quatro anos para ser desenvolvido. No caderno tem uma porção de coisas que está encalhado, está na fila para ser prototipado.”* Os projetos que podem demorar mais para o desenvolvimento parecem ser os que não envolvem nenhum cliente em específico.

O processo de concepção de móveis passa por uma curva temporal de desenvolvimento, assim como um antropólogo que precisa de certo tempo de maturação e análise de seu caderno de campo para transformá-lo em uma tese. A busca do detalhe, que em alguns casos demora anos, é um fator subjetivo que para ser encontrado exige a repetição dos padrões de estilo, para que nessa repetição possa encontrar a linha diferente.

Podemos questionar o motivo do incômodo de “parafusos aparentes” em uma peça. Em que nível o incômodo não é uma projeção de teorias minimalistas, gestalt, etc. incorporadas de maneiras formais dentro da subjetividade criativa? É provável que também me sentisse incomodado com os parafusos aparentes, na graduação de design frases como “menos é mais”, “se o detalhe parece um erro tire-o daí” eram repetidas exaustivamente, qualquer parafuso ou detalhe que “interferisse de maneira negativa” na peça deveria ser removido ou ocultado. Como saber o que é negativo, ou não funciona esteticamente muito bem? O primeiro passo era contar com análises de pessoas mais experientes na área (mais facilmente os professores e também pessoas de fora da instituição, ex-alunos, donos de empresas, etc.). A segunda orientação era observar atentamente o que se vendia em lojas específicas, o que era publicado em revistas especializadas, etc. Não só, a ênfase para uma boa criação está, dizia-se, no fato de se conhecer diferentes coisas não somente na área de atuação. Ao projetar, deveríamos focar no estilo de vida de alguém e encontrar os gostos dessa pessoa imaginária (ou não). Fato, este, que ajudaria a relacionar, por exemplo, elementos desse mesmo grupo, semelhante à relação que apresentei no Cap.1 sobre as revistas de decoração, a conexão entre um risoto X, com uma música de MPB Y e um bom móvel de decoração Z.

Dito isso é natural que muitas referências sejam incorporadas no processo de invenção, ou na convenção da invenção. Aristeu Pires falou um pouco sobre suas outras referências além das mulheres. *“Primeiro eu acho que a gente tira de coisas que alimentam os nossos olhos. As coisas que vemos e ouvimos. Estava ouvindo o pessoal tocando* (refere-se aos músicos do Brunch), *eu adoro MPB, eu gosto de*

*fazer musica também, mas eu só sei fazer MPB, porque a vida inteira eu ouvi MPB, Chico, Caetano, essas músicas mexem comigo, então o que sai de mim tem que ter esses elementos. Muito sai das coisas que eu vejo e das coisas que admiro, mas em meu processo de criação as coisas todas que faço, faço para mim. Não conheço as tendências, ‘ah isso aqui está se usando’, talvez devesse conhecer um pouco mais, mas faço alguma coisa que eu gosto.”*

O designer afirma não se preocupar com o mercado, diz pensar somente em um objeto que goste e seja exequível industrialmente. Com o seu tempo de prática afirma já saber as limitações de algo na hora de projetar, em grande medida possui os padrões introjetados no seu fazer.

Pires conclui que *“escrever um livro, plantar uma árvore e ter um filho não é tudo, produzir um móvel também é muito gratificante”*.

### **3.3. Conversa com os arquitetos.**

Nesse subcapítulo apresento algumas entrevistas com arquitetos. Todos eles utilizam de alguma forma móveis de design autoral. O primeiro dessa série de entrevistas, Ivan Rezende, foi um dos autores e organizadores do livro: “Conversas Ilustradas - Sergio Rodrigues” (2014), fato que me levou a entrevistá-lo no Rio de Janeiro. Tomei conhecimento dos demais arquitetos: Sabina Bottarelli, Yury Albretch e Jorge Elmor, a partir da loja, por recomendação dos vendedores. Todos eles atuam em Curitiba, e possuem grande destaque em concursos e revistas especializadas na área. Os arquitetos são figuras importantes dentro da rede que liga a loja aos clientes, em grande medida muitas festas promovidas pela loja são para manter antigos e trazer novos profissionais desse ramo para comprar no estabelecimento. Os arquitetos desenvolvem projetos, divulgam ideias e modos de decoração (tipos de móveis, texturas, etc.). O foco que dei para os profissionais dessa área nesse subcapítulo relaciona-se com a maneira com que enxergam sua profissão, os objetos de design autoral que utilizam, projetos de decoração etc., embora tenha incluído passagens onde alguns deles explicam sobre sua própria produção de mobiliário (nem todos fazem móveis depende da maneira como se posicionam na profissão).

#### **3.3.1. Ivan Rezende – Livro sobre Sergio Rodrigues**

Quando fui ao Rio meu objetivo principal era conseguir visitar o atelier de Sergio Rodrigues como descrito no subcapítulo 3.1. Tive expectativas de entrevistar também Ivan Rezende que foi um dos organizadores junto com Lia Siqueira do livro “Conversas Ilustradas — Sergio Rodrigues” (2014) publicado em 2014 e esgotado no ato do lançamento. No entanto, como meu tempo de estada no Rio foi curto, temia não conseguir entrevistar o arquiteto. O que torna importante sua entrevista é que além de ter organizado o livro sobre Rodrigues, era amigo do designer, é professor universitário (lecionando na PUC, FGV, etc.) e tem ampla atuação profissional na área de arquitetura, trabalha desde a criação de móveis até a concepção de grandes construções. Rezende me recebeu amigavelmente em seu escritório de arquitetura (Ivan Rezende Arquitetura) no Leblon, contou um pouco sobre sua narrativa profissional, arte, arquitetura, design e também, é claro, sobre seu amigo Sergio Rodrigues. Rezende se formou em 1978, como não via muitas perspectivas resolveu sair do país para fazer doutorado em “Planejamento Urbano”. *“Então, de repente eu estava fazendo um doutorado fora do país e eu não tinha maturidade nenhuma para estar fazendo isso e quando eu voltei para cá, eu fui meio que levado a fazer interior (projetos decorativos de interiores) pela falta de perspectiva. Eu fui trabalhar no Banco Nacional da Habitação e não gostei, larguei e comecei a fazer interior, que era o que mais aparecia, então o meu início é muito ligado a interior e o interior me deu essa possibilidade de fazer produto e as coisas foram acontecendo. Você vê, agora outro escritório ligou querendo me passar um projeto de shopping, porque não é da área deles e não querem fazer e passam para mim.”*

Seu escritório trabalha com “projetos Inteiros”, isto é, projetos decorativos, design de interiores, projetos comerciais, etc.. O arquiteto explica que seu escritório divide-se em três segmentos: um que trabalha apenas com projetos de shopping, outro somente para residencial que faz casas e apartamentos e por fim um para corporativo. *“A minha cabeça funciona assim, eu não consigo fazer uma coisa só, eu faço um monte de coisas ao mesmo tempo, a minha mesa não é essa (estávamos sentados em uma longa mesa para reunião), tem que ter lugar e papel, é meio zoneado, mas eu procuro com que a literatura entre um pouco no projeto e ler um pouquinho da teoria, quando você vai participar de uma exposição, tentar entrar mais na parte de um conceito que baseie todo o trabalho. A gente tem um trabalho*

*agora de Casa Cor que foi muito legal que foi todo baseado numa pesquisa de espécies nativas, tive que buscar aquelas antigas missões de registro, aquelas coisas do século XVIII, XIX principalmente, e pegar todas as imagens do que é que tinha no lugar que a gente estava e fez uma arquitetura de fundo de museu de historia natural, isso de usar materiais nobres de uma forma que não pareça nobre.”*

Segundo Rezende, nem sempre as pessoas entendem, ou interpretam de outra maneira o que havia proposto “*mas percebem que existe alguma coisa*”. Seu apelido pelos colegas na Casa Cor do Rio era de “Senhor Conceito”, porque “*não se falava em conceito, as pessoas tinham uma ideia inicial, mas não se falava de conceito e todo trabalho tem conceito, pode ser um conceito fraco, mas existe uma ideia que vai permear o seu trabalho e você deve ser fiel a ela. Então essa ideia do conceito não era muito impregnada, as pessoas gostavam de historia. ‘Ah estou fazendo o quarto da jovem moça que estuda não sei o que...’*, as pessoas que não sabiam traduzir verbalmente o conceito de trabalho e daí contavam historias sobre o trabalho. Eu achava isso muito esquisito, então a primeira vez que eu fui fazer Casa Cor e me deram um corredor, eu pensei ‘*caramba, um corredor? O que eu vou fazer aqui?*’, só que era um corredor da casa do Sergio Bernardes, então não é qualquer corredor, eu tenho que entender o que é esse corredor, as características dessa arquitetura. Então eu trouxe para aquele corredor uma valorização de uma ideia de arquitetura do Sergio Bernardes e toda concepção era baseada nos anos 50 ao lado da arte, então toda produção construtiva dos anos 50, concretismo, neoconcretismo, essa coisa toda, você entrava num universo desse sentido. E na época se usava muito aquela coisa do objeto, da mesa vestida, do sapatinho virado, tudo muito cafona. Aí no meu caso eu fiz um armário e comecei a abrir o armário pra começar a ver por dentro e ao invés de ter o objeto, já que eu estava trabalhando com concretismo, neoconcretismo, eu não tinha o objeto, eu tinha a palavra do objeto, eu tinha garrafa, copo, vaso e muitas lanternas... As lanternas tinham uma indicação “*onde está a criação*”, e tinham esse monte de lanterna acesa dentro do armário e o que é isso? É arte ou criação? Só vai ser arte se eu caracterizar como arte, só vai ser validada como arte se eu imprimir uma sequencia nesse trabalho, se eu fizer aquilo pontualmente, foi, aconteceu, sempre no meu trabalho tem isso.”

Nesse discurso Rezende parece caracterizar como arte aquilo que o artista define como tal. Isso não é tudo, a noção de conceito dentro do projeto arquitetônico parece ganhar mais peso do que uma simples história, pois o conceito denota um

nível de profundidade e compreensão maior sobre o projeto do que apenas uma narrativa da produção da peça para um determinado cliente. Para ele deve-se sempre procurar trabalhar com o que é diferente para romper barreiras. *“Um dos motivos da gente estar fazendo tantos shoppings é porque as pessoas perceberam alguma diferença na maneira como a gente faz shopping, porque a gente leva elementos do residencial, a gente leva a arquitetura, do uso intenso, mas também algum detalhe que seja próximo à pessoa, então, que o olhar atinja e que não seja uma coisa massificada, que tenha uma luz melhor. O cara pode não entender, mas se você analisar, ele vai encontrar numa arquitetura residencial, elementos do que eu faço no comercial. Por exemplo, essa linha de moveis que a gente fez, na realidade a gente foi chamado para fazer a arquitetura da loja, quando eu cheguei lá o dono me disse que tinha um problema, o móvel custa caro, ninguém sabe que isso aqui é feito artesanalmente, como a gente faz? Eu tenho que justificar isso. Eu falei para fazermos como na idade média, na idade média a pessoa entrava na igreja e tinha uma historinha contada e ninguém sabia ler, tinha lá... O Cristo caiu, o Cristo pegou a cruz, andou, fazia a procissão, andava na igreja gótica e conhecia a historia de Cristo, não era assim? Então, era assim que se fazia, contava a historia para uma pessoa que era analfabeta. A sua loja também vai contar essa historia, vamos contratar uma programação visual e tirar fotos incríveis dentro da arquitetura que incorporou a imagem. Então você tinha uma exposição do produto que não era tão literal como a forma que eu estou falando e você percebia a execução do trabalho que ele realizava.”* Como gerar a compreensão de que um produto custa caro? Opta-se pela exibição e ênfase no processo como narrativa como já citei anteriormente nos outros capítulos, de maneira a valorizar o produto. A exposição imagética visa conferir entendimento massivo sobre a construção do produto. No exemplo citado sobre a idade média onde os grandes painéis eram produzidos para analfabetos compreenderem a narrativa de Cristo, relaciona-se metaforicamente com a exposição da narrativa do produto para pessoas pouco habituadas com esse universo. Nesse caso, no entanto, a narrativa não serve somente para educar, mas é uma educação voltada para a valoração, entender para pagar a mais.

Rezende explica também que no processo de produção do produto o cipó que vinha da Amazônia deveria ter suas pontas cortadas que virava refugo, para elas o arquiteto resolveu criar uma nova linha de produtos. *“Eu fui visitar a fabrica dele, ele tinha dois endereços, um era só deposito, que quando chega o cipó da Amazônia,*

*como ele é longo, tinha que cortar as pontas e só usava isso aqui e esse restinho (refugo) não pode ficar na fabrica, é altamente inflamável, então vai para um depósito. E quando aquilo chega vai criando um colamento, e isso não dá vazão, ‘porque quem compra isso de mim é o cara que faz porta copo’ (Rezende reproduz fala do cliente), aí eu falei para fazer uma linha que só use pontas de cipó e vamos baixar o teu nível de armazenamento. Isso aqui é o teu lixo? Então vamos usar o teu lixo para fazer uma linha que use tudo isso aqui e aí foi... São processos.”*

Rezende afirma ser muito influenciado por Sergio Rodrigues, pois também desenha móvel, *“o Sergio tem certa influencia para mim, principalmente, por ser um arquiteto/designer, um arquiteto como a gente fala ‘desenhador’, nós não somos designers por excelência, mas fazemos coisas e temos a pretensão de entrar nesse mundo do design, somos arquitetos curiosos, na ação do desenho do equipamento e eu sempre admirei muito ele, e achava que era uma pessoa, talvez como as pessoas pudessem achar, mais distante, como o Lucio que morava aqui do lado, eu nunca fui visitar o Lucio Costa. E certa vez encontrei a filha dele e ela me disse que ele já havia morrido e que era uma pena eu nunca ter ido, ‘ele iria adorar que você fosse ele adorava receber as pessoas’ (disse a filha de Lucio). A gente coloca determinadas couraças nas pessoas que as vezes não são assim. Eu fiz um trabalho numa época em que o Sergio não era mais valorizado, ele passou por um momento de ostracismo muito forte e por isso nasceu nossa amizade, porque numa exposição que eu fiz, eu usei mobiliário dele e apareceu muito a historia de eu estar resgatando isso. E depois quando eu fui para fazer o lançamento dos moveis dele já com a Aracruz, ele me convidou para fazer a cenografia do lançamento e isso foi criando vários vínculos entre a gente. Então, essa inspiração de desenhar móveis veio muito dessa herança brasileira desses arquitetos como o Sergio Rodrigues e outros que marcaram isso, mas o Sergio era o mais emblemático.”*

Dessa aproximação com o designer foi um fluxo quase que natural pensar em publicar um livro sobre Rodrigues, junto com a vontade de fazer algo diferente do habitual. *“Eu e a Lia Siqueira somos arquitetos, amigos e desenvolvemos alguns trabalhos juntos, e você começa a trabalhar em alguns assuntos e tem uma hora que você quer fazer alguma coisa que escape da sua arte específica, ate para a sua cabeça arejar mais. Então a gente resolveu entrar um projeto que fosse fora do desenho da arquitetura propriamente dita e alguma coisa que a gente pudesse ter o prazer de fazer algo diferente em uma área nova. Eu sou muito amigo do Sergio e a*

*Lia também e foi ela quem sugeriu de fazer alguma coisa, cada um sempre atolado com seu escritório, muita pressão, aí ela disse: 'se eu conseguir alguma coisa interessante você participa?' na hora você sempre diz sim, aí ela disse que iria sair um edital da prefeitura 'vamos nos inscrever'. A gente montou uma equipe, a minha filha participou e montamos o projeto, entramos no edital, ganhamos o edital e ficamos muito felizes. A gente achava muito importante criar uma situação de proximidade do Sergio com as pessoas. Esse prazer que a gente tem de conhecer o Sergio a gente queria dividir, porque na realidade as pessoas conhecem o trabalho dele, mas sabem pouco sobre ele e não tem a oportunidade de ir na casa dele ou no escritório, de sair para um jantar e a gente tinha mil histórias engraçadas que sabia sobre ele, coisas interessantíssimas e aquilo ficava para a gente. Então vamos fazer o seguinte, vamos fazer um livro sobre o Sergio, mas a gente não quer fazer um livro catalogo, que isso já tem muito bem feito, Icatu<sup>29</sup> já fez, tem a obra inteira e a gente não quer esse tipo de registro. E ao mesmo tempo, a gente não queria uma cronologia tradicional acadêmica sobre a vida do Sergio, vamos fazer uma coisa diferenciada então vamos fazer conversas ilustradas, o Sergio é um cara que desenha belissimamente, gosta de desenhar e fala desenhando e vamos fazer o seguinte, a gente monta uma equipe de filmagem e vai sair com ele pelo Rio de Janeiro conversando, a gente vai filmando e ele vai desenhando para a gente as coisas que ele estiver falando. Então, esse livro se tornou de certa forma uma raridade porque todos os desenhos do livro são inéditos, não tem nenhum desenho que ele já tenha publicado. São desenhos feitos na hora da conversa, com a câmera ligada, num restaurante, na casa dele, no escritório, então são coisas que foram filmadas enquanto ele desenhava e foi muito interessante porque a gente começou a fazer esse trabalho e percebemos que a gente queria uma coisa muito bacana e que não faríamos nada médio, queríamos algo especial e vimos que o dinheiro não dava e aí tivemos todas as situações de primarismos com o uso do dinheiro público, a ponto de a gente ser chamado porque não estava usando o dinheiro, o chamado anti corrupto né. A prefeitura nos chamou e perguntou qual era o problema porque a gente não estava usando o dinheiro e realmente nós estávamos guardando o dinheiro, realmente não usamos o dinheiro porque o dinheiro não vai ser o suficiente*

---

<sup>29</sup> O livro da Icatu (2001) apesar de possuir um grande catálogo, possui também a biografia de Sergio Rodrigues com algumas histórias curiosas sobre sua trajetória, bem como a opinião de diferentes autores/amigos, alguns deles inclusive acadêmicos.



então estamos guardando para quando tivesse que fazer algum pagamento de alguma coisa e estamos usando o nosso recurso, só que não pode, eles não deixam. Tem que ter conta, esse dinheiro tem que estar numa conta remunerada e se a conta remunerada é prejuízo, o problema é de vocês, vocês tem que pagar os impostos, tem que gastar o dinheiro e não pode fazer isso. Isso foi o maior aprendizado e a gente pensou tudo bem, vamos lá. A prefeitura também foi muito bacana porque eles também estavam começando com esse processo desse tipo de edital e eles estavam aprendendo e foram muito claros e a gente também, perguntando como a gente podia fazer varias coisas e eles foram entendendo que o projeto era muito bom. Então isso foi se estendendo e nós tivemos que alongar o prazo porque no meio disso, no meio da nossa convivência com o Sergio, ele teve problemas pessoais, a filha dele morreu e isso mexeu muito com ele e a prefeitura entendeu. Então, a gente tem um material espetacular filmado e guardado, só não tivemos fôlego de encarar ainda outra empreitada porque foi muito traumático a parte da grana. Quando a gente montou o projeto e conforme fomos conversando com ele e registrando tudo, no final transcrevemos todas as fitas, demos muita sorte com a equipe que trabalhou com a gente, todas as pessoas entraram de uma forma amadora. Veio a programadora visual com a equipe dela, veio o cinegrafista e veio todo mundo assim e se 'a gente vir a ganhar algum dinheiro, o dinheiro é vocês', porque naquela hora não tinha dinheiro para pagar, vamos conseguir só não sabemos como. A gente tem que ter dinheiro para a gráfica e vamos correr atrás, ninguém achou ruim e todo mundo aceitou e por isso que a gente conseguiu fazer. E eram somente pessoas competentes, as nossas relações eram boas. A pessoa que transcreveu, por exemplo, que é uma coisa muito difícil, às vezes você está numa citação e fala um nome e a pessoa não sabe, então esse cara foi muito bom e a partir dessa transcrição, a gente foi fazendo releitura das fitas e organizando esse material de maneira que nos ausentamos do texto, não era uma coisa de pergunta e resposta, era uma compreensão do Sergio, da vida dele, de como as coisas aconteciam, e vai ficando os relatos das historias, vão entremeando com os desenhos, então virou um livro muito poética, uma cronologia muito poética. Foi muito bom, na hora de editar foi uma confusão, era tudo muito difícil e caríssimo de fazer, só uma editora no Brasil aceitou fazer, porque a gente fez uma impressão com papel manteiga, dupla face, a gente conseguiu fazer tudo que era bem difícil. Mais dois arquitetos e uma filha ligada em arte, todo mundo com olhar super atento,

*então, agora a gente está no fogo, vamos ate o final e deu muito certo porque a gente não tinha o dinheiro para fazer, muito estresse, enfrentando mil situações que levavam para trás e prazos com a prefeitura para entregar o livro, a gente resolveu fazer uma vaquinha, literalmente uma vaquinha, porque um dia um cliente meu chegou e falou ‘acho muito legal você conhecer um banco para pagar o livro, mas o Sergio era um homem tão brasileiro e tão público que acho legal se as pessoas se mobilizassem para fazer um livro dele’. Aí eu ouvi aquilo, ele foi embora, aí eu liguei ‘vem cá, você me deu a saída, você está me dizendo o que é para fazer’, é juntar as pessoas e criar um fundo comum de cotas.”*

Em suma, a preocupação do livro era a de mostrar a pessoa – Sergio Rodrigues- com suas histórias e subjetividades para além dos projetos, distanciando-se da análise acadêmica, quanto dos catálogos, mas no íntimo de maneira a permitir acesso a histórias que somente familiares e amigos conheciam.

O arquiteto e designer polonês radicado no Brasil Jorge Zalszupin, tido como também como um dos expoentes do móvel moderno teve um livro publicado<sup>30</sup> pouco tempo antes do resgate e relançamento de seus móveis. O livro conta histórias muito particulares que iam de problemas com hemorroidas a bombas que caíram perto da casa do arquiteto na Europa na época da segunda Guerra. Não posso precisar o quanto esses livros são lidos por quem utiliza os projetos dos designers, de qualquer forma eles são um esforço em direção a não objetivação, e a criação de um elo de intimidade com o público para além do trabalho objetivo de exposição de seus projetos. Se os móveis aqui tratados passam por certo processo de “desobjetivação”, para mostrar algo além de suas características formais, esse procedimento segue naturalmente de maneira direta a biografia de seus autores, fixando solidamente seus padrões idiossincráticos nesse jogo de subjetivação de autoria.

Quis saber como Rezende entendia arte, design e o trabalho de Sergio Rodrigues e se esse poderia ser considerado arte. *“Eu acho que arte é arte, design é design e são coisas diferentes. Eu acho que quando você mistura venda com produção, existem vários desvios, porque a venda tem um interesse objetivo do*

---

<sup>30</sup> O livro “De \* Pra a Lua” (2014) que conta as memórias de Zalszupin, ao final possui breve nota explicativa sobre a publicação, alegando que o livro fora lançado pouco tempo antes do resgate do trabalho de Zalszupin promovido pela empresa Etel. As histórias possuem toque informal semelhante a uma amigável conversa. Vale citar que a Etel quem relançou algumas peças do arquiteto, também possui o direito sobre poucas peças de Sergio Rodrigues.

comercio, então ela vai usar recursos de qualquer linguagem, se precisar falar que aquela cadeira é terapêutica, ela vai dizer porque o objetivo é a venda, se for honesto né, não que seja má fé, ao invés de falar de ergonomia vai dizer que é terapêutico em função da coluna, quer dizer, arte, hoje em dia, é uma coisa que vende muito e você dizer que aquilo é um objeto de arte, vende muito né. Eu lembro que algum tempo atrás, eu tive um trabalho com Casa Cor e que eu fazia uma discussão espacial somente, eu não apresentava um projeto no sentido tradicional, era uma discussão entre: aberto e fechado, luz e sombra. Era uma coisa completamente abstrata e uma maneira de demonstrar que você pode fazer arquitetura sem necessariamente ter pegado o papel de parede, você tem outras maneiras de formalizar o espaço. E isso tudo, tinha uma parede com uma janela, uma grande curva e uma janelinha e as pessoas diziam muito em direção a essa janela porque achavam que iam encontrar alguma coisa e era uma época no início da Casa Cor em que as pessoas estavam muito mais focadas no objeto decorativo do que na construção espacial, então é uma crítica até ao próprio visitante que não se atentava a espacialidade e queria saber se a mesa estava com uma louça bem posta, enfim. Era um espaço completamente aberto, tombado, não podia ter interferências maiores, então eu usei esse recurso do tombamento para trazer determinados elementos que existiam no espaço e recriar uma nova visão espacial dali. Então eu fiz um trabalho que ligava a literatura do Lewis Carrol, Alice no país das Maravilhas, Alice através do espelho, por exemplo, com a duplicidade que eu encontrava no espaço, então tudo que existia no espaço eu refazia pela forma do contrario, assim, uma parede reta, eu fazia uma parede curva, um arco, eu fazia uma trave. Nisso, eu fazia uma parede e abria uma janela e as pessoas iam achando que a resposta do espaço estaria ali, elas não entendiam o que era aquilo tão diferente do conceito da Casa Cor que tinha sala, cozinha, banheiro né e quando a pessoa olhava, tinha um pedestal de mármore branco e sobre o pedestal tinha um cavalinho do Michael Graves (arquiteto e designer) que era um porta livros, então ficava aquela discussão 'aquilo é design ou é arte', quer dizer, os limites as vezes são próximos, são tênues, porque você vê coisas dos Campana (designers irmãos Campana) que às vezes beira uma instalação. Eu acho que o desenho de mobiliário hoje em dia já passou por isso já. A própria definição de design não é mais somente o fazer industrial, tem toda uma situação de 'manualidade' que está incluída no design hoje em dia quando você caracteriza como arte, aí você tem outros

*fundamentos, outras respostas, outras formas de mostrar, outros conteúdos e desenvolvimentos. É diferente você estar fazendo alguma coisa como arte e alguma coisa como objeto, está fazendo um objeto que seja arte, mas aí foi uma qualificação do artista que determinou que aquilo é um objeto de arte e não um objeto utilitário porque uma das funções do design seria o objeto utilitários né, exerce um tipo de função independente dos tipos de emoção que ele possa promover ou provocar.”*

Como citado acima o artista definirá o que é arte e o que não, até porque como explicou Rezende, a escolha determinará os diferentes caminhos e conteúdos ao longo do desenvolvimento. O fator “*utilidade*”, no discurso do arquiteto assume força para se tornar determinante em separar a arte da não arte, mesmo que o design não esteja somente ligado com o “*fazer industrial*”. Dito isso Rezende define Sergio Rodrigues como um arquiteto, “*Eu vejo o Sergio como um arquiteto que faz moveis. Eu acho que ele funda essa geração de arquitetos que faz moveis. Eu acho que o Sergio é um arquiteto, a formação dele é de arquitetura, só que o caminho dele da arquitetura o levou a uma proximidade com o interior, com o desenvolvimento de peças, com essa coisa de detalhes porque ele tinha desde sempre essa coisa de fazer no manual. O Sergio construía os próprios brinquedos e essa coisa de pegar a madeira, sentir a madeira, essa coisa tátil, deu um sentido de conhecimento do material e isso desenvolve o desenho de mobiliário. Ele não é um designer clássico, ele não tem uma formação específica, é claro que como arquiteto, isso possibilitou a ele uma formação abrangente, tanto que o universo dele é a madeira. Quando ele fazia casas, o universo dele eram as casas de madeira, então eu acho que ele tem essa característica e eu acho legal para que não fique tudo sempre branco ou preto, ele poder dar uma passeada.*”

Nessas definições onde classifica-se: “*arquitetos que fazem móveis*”, “*arquiteto/designer*”, Rezende cita um artista, segundo sua visão, que faz trabalhos com a arquitetura. “*Se você tiver a oportunidade de ir ao Instituto Moreira Salles, está tendo uma exposição do Richard Serra e ele não é um arquiteto, ele é um artista, embora ele tenha algumas construções artísticas que lembrem arquitetura, e que ele tenha desenhos que remetam aos desenhos da arquitetura. Apesar de parecer um objeto arquitetônico, ele teve uma ação de arquitetura, embora o objeto dele seja arte. Eu divulgo isso porque essa casa é uma casa do modernismo carioca do Rio de Janeiro e quando ela foi transformada em Centro Cultural, fizeram uma intervenção nessa casa que fecharam determinadas paredes, então algumas*

*características da arquitetura modernista se perderam, permeabilidade visual, integração de interior e exterior, tudo isso se perdeu pelo fechamento dos painéis porque a pessoa que fez o projeto de modificação, entendeu que deveria privilegiar a possibilidade de suporte, assim, como se você tivesse mais coisas expostas lá dentro e a pessoa que fez na época não teve a visão de que o vidro poderia ser um suporte além do suporte. Enfim, fechou a casa e quem conhecia a casa como eu, quando a visitava, achava deslumbrante, achava linda, realmente muito bonita e o Richard Serra quando veio fazer a exposição, ele colocou como exigência que a casa voltasse a sua estrutura original. E quando eu fui visitar a casa, eu tive um choque porque a casa virou uma expressão máxima de arquitetura, poderia ser uma expressão até de arte, porque ela recuperou a sua característica original, a luz voltou a ser o que era, tudo voltou a ser o que era de uma forma muito especial. Então, foi uma intervenção de um artista num espaço arquitetônico.”* Nesse exemplo é possível perceber dentro das definições do arquiteto, o tráfego e o entrelaçamento entre as áreas, artista que recupera a “arquitetura original” e que possui um trabalho que dialoga diretamente com a arquitetura, apesar de artista. Nessa visão os pontos de saída ganham uma grande valorização, um artista que chega à arquitetura, teria um resultado diferente de um arquiteto que chegaria à arte. Imagetivamente podemos conceber as ideias e demarcações de Rezende da seguinte maneira:

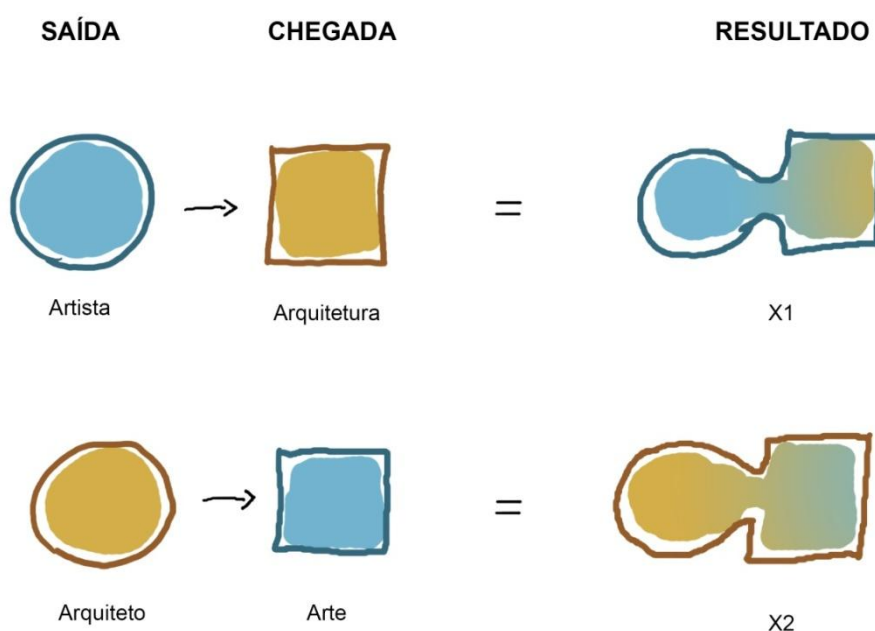


Figura 3.3.1.1 – Diagrama sobre dois movimentos descritos por Rezende.  
FONTE: O autor (2015).

Um artista que flerta com a arquitetura produz resultado X1 diverso de um arquiteto que segue para a arte produzindo resultado X2. Podemos assumir que o resultado X1 é o caso de Richard Serra elucidado por Rezende. O que vale ressaltar é que numa situação hipotética o impacto da resolução X2 talvez não tivesse sido tão grande quanto X1, no sentido de que o poder de atuação de Serra para recuperar fortemente elementos da arquitetura foi muito eficiente. *“Foi uma intervenção de um artista num espaço arquitetônico”*, e recuperou o que Rezende chamou de “arquitetura original” fator de peso para o arquiteto, *“a casa virou uma expressão máxima de arquitetura, poderia ser uma expressão até de arte, porque ela recuperou a sua característica original”* o fato de recuperar essa originalidade conferiria então qualidades artísticas? Seria por Serra ter enxergado esses atributos ou porque Rezende entende que a expressão máxima de arquitetura pode transfigurar-se em arte? Talvez ambas, nesse caso há um ponto de inversão e transfiguração, como no diagrama acima quando o círculo toca a esfera e cria um ponto de mistura. No caso de Serra, na visão de Rezende, fez a partida da arte para a arquitetura valorar tanto os fatores arquitetônicos quanto as propriedades artísticas.

O Rio de Janeiro possui lojas que vendem somente móveis com design assinado, alguns interlocutores em Curitiba revelaram-me que em muitos casos o arquiteto exerce certa função informativa para os clientes, queria saber como isso funcionava no Rio, se eles possuíam esse mesmo tipo de atuação. *“Acho que é igual. Acho que aqui você está mais próximo a essa informação, mas não significa que essa informação é boa também. Tem certos designers internacionais que fazem certo sucesso, mas são ruins...”* Tipo? *“Tipo Karim Rashid, eu não gosto do trabalho dele, mas faz sucesso, tem o público dele. Eu posso não gostar, mas outros vão gostar. A pessoa pode caracterizar aquilo como sendo um padrão de design e desconhecer um nome como Antônio Titério, que é infinitamente superior em termos de conhecimento de design, de qualidade, de perenidade do produto. É um produto sem moda e às vezes uma pessoa daqui não sabe, tem menos informação e cabe aos profissionais da área esclarecer e não é aquela visão elitista de ‘eu sei’ ou de que ‘eu sou o grande mestre’. Por exemplo, quando você vai ao médico eu faço perguntas sobre diagnóstico, quero entender o meu corpo... Do mesmo jeito a casa*

*pertence às pessoas, elas querem entender o que tem no mercado para saber se elas querem realmente uma cadeira do Sergio Rodrigues ou se elas querem uma cadeira que veio depois do Sergio e que tem o trabalho meio resvalado no do Sergio. Nós temos uma geração, que eu não vou dizer o nome, de certos designers que bebem muito da água do Sergio como se fosse uma novidade. Pode beber? Pode beber! Mas não levante a bandeira do super original. Então eu acho que vale a pena a pessoa ter conhecimento.”* A noção de moda, parece estar muito atrelada aos padrões voláteis eletivos do mercado “*uma coisa é o mercado e outra coisa é o design. Se você pega Patrícia Urquiola, por exemplo, é uma pessoa que tem estado na moda e as empresas querem ter produtos dela e ela faz um trabalho muito bonito realmente, mas assim, o mercado também tem dessas coisas, ele elege determinadas situações, o legal é que fosse mais abrangente para examinar outras questões. Teve uma época que você não falava mais de design escandinavo. Ficou ruim o design escandinavo? Claro que não! Só que o mercado deixou de lado e agora começa a voltar...”*. Quando Rezende separa o design do mercado, é para exemplificar que um eventual ostracismo imposto pelos padrões de mercado não significa a desqualificação de determinados projetos de design. Por um tempo isso aconteceu com Sergio Rodrigues “*Teve uma época que ele sai de moda, vamos dizer assim. Sai de moda dessa mídia não esclarecida... Se você liga a televisão e vê a novela das 8 com um sofá fofo, uma almofada não sei o que, um abajur horroroso, aquilo ali é a casa do rico, é aquilo que estão te dizendo, aí muda de cena e você vê a casa do pobre, tem uma toalhinha linda, uma prateleira de rendinha maravilhosa... Aí você vai dizer: isso eu não quero e isso eu quero, então você começa a assimilar que aquilo é legal e aí o Sergio ficou fora disso. Fora as questões praticas, como a Oca que ele perdeu e outras coisas que dificultaram, custaram a ele ter o nome reconhecido novamente.*”<sup>31</sup>

### **3.3.2. Sabina Bottarelli – decoração e arte agradável aos sentidos**

Entrevistei Sabina no dia 23 de março de 2015 pelo período da manhã no prédio onde fica seu escritório, localizado no Centro Cívico de Curitiba. Sabina já teve diversos trabalhos publicados na revista do Núcleo de decoração do Paraná

---

<sup>31</sup> Vale lembrar o que Fernando Mendes disse : “*Em qualquer revista, todas as edições do ano você vai ver alguma Diz (cadeira de Sergio Rodrigues) em algum canto de alguma casa.*”

(ver cap.1), muitos desses projetos integram em sua decoração os objetos de design tratados nesse trabalho. A indicação de arquitetos para entrevista veio de um dos funcionários da loja (os outros dois arquitetos, Yury Albretch e Jorge Elmor, também fizeram parte dessa indicação).

Sabina explica que apesar de seu trabalho envolver design, trabalha com maior foco na arquitetura *“mais especificamente na área de interiores. Não tanto por opção, mas é o que o mercado pede. Tem muito mais gente procurando reformar hoje em dia do que realmente construir coisa nova, até pelo preço de mercado hoje em dia, onde custa muito alto comprar uma casa, um apartamento, então as pessoas estão reformando muito, lidamos muito com isso. No momento em que a gente reforma especificamos tudo, desde material para piso, iluminação, gesso, até os produtos que irão dentro da casa: sofá, poltrona, cadeira, mesa, objetos. Chegamos ao ponto de decorar a casa do cliente, ir na loja para comprar os objetos de decoração. Meu trabalho se resume mais ou menos a isso”*. Apesar de não possuir um padrão determinado para os tipos de clientes que atende, ela enumerou alguns: *“Não tem um padrão, normalmente atendemos casal recém casado, começando a mobiliar ou que comprou algo para reformar, mais ou menos da nossa faixa etária, ou então casais com idade um pouco mais avançada em que os filhos já saíram de casa, e querem reformar para readaptar ao novo estilo de vida a dois. Temos muitos clientes corporativos, tanto na área de escritório quanto na área de medicina, tem bastante clinica. Então na verdade acaba um cliente chamando o outro. Atendemos muitos médicos porque um vai ao consultório do outro, gosta e chama. A mesma coisa vale para o corporativo. Nossa propaganda é mais no boca a boca mesmo. Mais ou menos nesses quatro nichos: ou recém casado, ou recém divorciado dos filhos (brinca)... Não temos um nicho específico como ‘atendo homens solteiros, mulheres solteiras, apartamentos masculinos’ não tem, é mais casal mesmo e corporativo.”*

A revista do Núcleo de Decoração do Paraná já publicou diversos de seus trabalhos, mas diz não influenciar muito no que diz respeito a conseguir novos clientes, *“na verdade, quem pega essa revista normalmente pega nas lojas. É legal, a gente gosta muito de sair porque sempre ganhamos alguma publicidade, é um reconhecimento do seu trabalho, então ficamos felizes por isso. No entanto, essa revista fica na mão: ou de arquitetos que querem ver o que esta acontecendo no mercado para se atualizar, ver fornecedores ou gente que vai na loja sozinha sem*



*arquiteto e pega para ter ideia. Então não traz diretamente clientes, o que traz é, por exemplo, eu pego a revista e distribuo para os meus clientes. Lá na Triumph tem várias, quem vai lá vê uma revistinha, nesse sentido que ajuda.”* Então a revista segundo Bottarelli, atua como projeção e consolidação dos padrões vigentes no meio da decoração. Os arquitetos podem ver o trabalho de seus colegas e “se atualizar”, e as pessoas que não utilizam o trabalho de arquitetos podem ficar a par das projeções aceitas no universo decorativo.

No que diz respeito ao cliente, Sabina explica que sua função como arquiteta é sempre informar. *“Por exemplo, cozinha, tem cliente que fala ‘cozinhei a minha vida inteira nessa disposição e é a disposição que eu quero’, você tenta explicar: ‘olha a funcionalidade da sua cozinha está errada, porque você tem uma ordem de retirar o alimento da geladeira, de limpá-lo para daí trazer para a cocção, para em seguida trazer para a limpeza, a limpeza não tem que se misturar com a parte de cocção, o prato sujo com a comida limpa. Existe um fluxo dentro de uma cozinha’. Eu sou obrigada a mostrar isso para o cliente, mas se ele quer manter como está acostumado, irei manter. Sinto que minha parte eu fiz de mostrar o que é mais correto, mas não posso impor. Às vezes a pessoa está 30 anos acostumada a fazer daquele jeito e como que agora irá mudar toda a forma de funcionar dentro da casa porque eu acho que é a forma correta. A forma correta é a forma que mais se adapta ao seu estilo de vida. Eu odeio florido mas se meu cliente quer a colcha florida e não abre mão, vou fazer a colcha florida. Na hora de tirar a foto e divulgar o meu trabalho irei por a minha colcha, mas no dia-a-dia o cliente irá conviver com a colcha florida dele.”* Nesse caso temos a elucidação de dois momentos, um em que o trabalho será divulgado por meio de fotografias e outro da maneira como o cliente quer para a utilização do dia-a-dia. O primeiro busca criar uma projeção do que considera ideal. A construção do ambiente está em grande medida atrelada as técnicas do corpo, ao passo que a arquitetura deve facilitar e melhorar a vida da pessoa nesse ambiente ao estabelecer uma relação direta entre casa e corpo. Nessa visão o formalismo da área não deve se sobrepor a essa interação, deve levar em conta a resiliência do corpo com o ambiente caso tenha existido outrora.

Quis saber como Sabina compreende a situação quando no ato de “fazer o que o cliente quer” existe um choque contra as questões formais da arquitetura e do entendimento do que o cliente entende como sendo o ideal, quando a explicação do arquiteto não funciona efetivamente. *“Você não fica 100% realizado porque sabe*

*que poderia ter ficado melhor, mas ainda acho que quem irá morar dentro da casa tem que se sentir bem dentro dela. Acho que muito disso é falta de conhecimento, é falta da pessoa saber que existe um pouco além do gosto dela, então a gente tenta, presentearmos com revistas, ‘da uma olhadinha nesse projeto’, ‘veja essas fotos o que você acha, olha que bonito e diferente, olha como funciona’. É nosso papel também instruir um pouco o cliente, porque muitos chegam aqui completamente crus. Hoje em dia acho que tem mais informação, isso já ajuda bastante, antigamente não tinha tanta informação como quando me formei em 2005. Hoje em dia está mais fácil, há muitos aplicativos de arquitetura que as pessoas folheiam, então já chegam aqui com o gosto um pouco mais aguçado, mas ainda falta muito para entender o que é o design. Por exemplo, Sergio Rodrigues, pegue a poltrona Diz, eu acho maravilhosa, muita gente fala ‘ui eu não quero uma poltrona de madeira, é super dura’, aí você fala: ‘sente na poltrona’, a pessoa não quer mais levantar. Então, falta o conhecimento de saber que existe realmente um estudo, que ela é ergonômica e confortável, porque se não fosse não estaria tantos anos no mercado, então é nosso dever mostrar esse tipo de coisa. Tem clientes que são fáceis, corporativo, corporativo exige coisas diferenciadas, exige ter um pouco de design, exige mostrar que tem um projeto por trás, porque isso, de certa forma, o cliente respeita mais quando chega na empresa. Cliente residencial que é mais difícil, porque realmente quando se tem um orçamento apertado para fazer uma reforma, você gastar dez mil em uma poltrona é pesado. Eu tenho clientes que falam: ‘tenho isso, isso e isso para fazer na minha casa’ praticamente na casa nova ‘e tenho quinze mil reais para gastar’, dizemos que ‘com quinze mil você não faz nem a tua cozinha’, quinze mil vai custar a marcenaria da cozinha, isso se for marcenaria, se for em loja é trinta. Então temos que situar o cliente dentro da realidade dos custos das coisas aqui, mas dentro disso os clientes residenciais que topam são clientes que já possuem esse conhecimento. É difícil convencer o cliente que vale a pena comprar aquilo se ele não tem a disponibilidade para comprar aquilo, ele pode até achar lindo, ‘mas não posso gastar nisso’.” Segundo ela, já conseguiu convencer alguns clientes a redirecionar os investimentos “quando o cliente realmente gosta e entende conseguimos direcionar”. Gosto parece estar diretamente ligado com conhecimento e esse repercute na fluidez das relações do trabalho decorativo entre o arquiteto e o cliente.*

A arquiteta reclama que existe um grande preconceito com relação a seu trabalho. *“Todos acham que quando você contrata um arquiteto isso vai te custar muito caro. Primeiro porque você tem que pagar o arquiteto e existe essa ideia de que o trabalho do arquiteto é caro. Segundo porque acham que tudo que iremos colocar na casa deles é caro. Não entendem que justamente fazemos o trabalho oposto. Porque quando se tem um planejamento de obra, um planejamento de coisas a serem feitas, você economiza. Não tem o retrabalho de: fazer não ficar bem feito e ter que fazer novamente, comprar, não ser bem aquilo e comprar novamente. Temos clientes que ao chegar à gente diz: ‘estava tentando fazer sozinho, fui na loja comprei essa mesa e não cabe na minha casa, mas na loja cabia’. Não entendem que é super minucioso o nosso trabalho, é um planejamento sob medida para que tudo fique aconchegante em sua casa, tenha proporção e você se sinta bem dentro dela. Esse mito de que tudo que iremos colocar lá dentro é caro, é mito mesmo, porque trabalhamos com o bolso do cliente. Então você faz um planejamento e tem só tanto para gastar, então faça isso agora deixe para fazer o outro quando tiver refeito suas economias, se reorganizado. ‘Ah tenho só isso e quero fazer tudo’ então vamos encontrar uma forma de fazer tudo, procuraremos lojas que tenham um preço mais acessível, aí a gente não oferece os produtos de design que gostamos pois sabemos que aquele cliente não consegue comprar esse padrão. Então acho que ainda existe muito preconceito em relação a contratar o arquiteto.”* Questionei se isso não seria devido a ênfase que se dá aos projetos de grande porte dos arquitetos. *“Não sei, porque quando começamos, possuíamos somente projetos menores e colocávamos nas revistas. Só que mesmo projetos menores ficam bonitos e as pessoas relacionam que o que é bonito é caro. Teve projetos que fizemos somente um quarto e colocamos o quarto na revista. Sempre é possível reformar utilizando muito do que a pessoa tem, laqueando os móveis existentes, fazendo uma pequena alteração, então é possível trabalhar com todo o tipo de ‘budget’ só que o cliente não entende isso. Sou muito ligada em design, acho que o nome agrega valor quando é desenhado por alguém que estuda aquilo. Eu sou arquiteta, eu sei o que eu estudei e estou fazendo, a pessoa que é designer sabe o que está fazendo, então aquilo agrega valor. Aquilo não é somente bonito porque fulano fez, ele é bonito porque possui uma proporção, uma ergonomia, ele funciona além de ter a beleza estética, só que é caro porque agrega valor, porque existe um estudo por trás, eu sei disso, o cliente não sabe. Como somos muito*

*ligados nisso, e gostamos disso acho que o cliente associa o nosso gosto com o preço. Eu sempre vou fazer o que o cliente quer, imponho o que acho tecnicamente certo, e tento convencer o cliente disso, mas se não é o gosto dele, é ele quem irá morar na casa é o gosto dele que tenho de colocar lá dentro.”* A noção de beleza no discurso de Sabina é capital pois atua como ponto de articulação de diferentes fatores. A beleza reside na conjunção entre o estudo para agregar ergonomia, proporção e estética visual, essa noção de “belo” que alia diversos universos portanto, possui sua efetivação no alto custo. A noção de belo permeia também as definições de arte da arquiteta, que diz considerar os móveis de design autoral como arte. *“Eu acho que é arte. Acho que tudo que alia a estética e a técnica, é arte. Porque é muito difícil você deixar alguma coisa funcional e bonita ao mesmo tempo. Então eu acho que é arte, tanto no produto, quanto na moda, quanto na arquitetura, quando você tem um estudo por trás de alguma coisa para que aquilo funcione 100%, tenha toda a técnica por trás e você ainda consiga achar aquilo belo, para mim aquilo é arte.”* Argumentei que alguns autores (VEBLEN, 1974 ;SUDJIC, 2008) propõe que o fator da arte está em sua inutilidade, no sentido de não restringir-se na sua efetividade prática, Sabina discorda. *“Um quadro qualquer que você pinte, que tenha técnica de pintura e que você ache bonito é arte. Aquilo tem que ter um custo, porque tem um estudo por trás, e o estudo custa para quem faz. Eu não acho que a arte é inútil, eu acho que a arte é o que faz diferença nas nossas vidas. Você entra nas casas hoje não tem um quadro na parede, no máximo uma foto de viagem. Isso não deixa o ambiente aconchegante, se você coloca quadros na sua casa, arte mesmo, que você se sinta bem, você entra em casa e não quer sair. Se você tem uma poltrona que você e diz ‘nossa como minha casa é linda’, você senta nela e não quer levantar, isso é arte, não deixa de ser. Eu entendo o que você está perguntando...”* Ela relata sua experiência na Itália, onde quis entrar na famosa loja da Alessi (uma empresa de design italiana que lança peças de arquitetos e designers de renome) *“tudo que eu falava era assim: ‘meu deus olha essa chaleira do Frank Gehry, porque eu sei que ele trabalha com peixes, e ele conseguiu colocá-los na chaleira, deixar com um design maravilhoso”*. Explica que o objeto irá *“esquentar água igual, mas é uma chaleira do Frank Gehry, ela vai ficar exposta na sua casa, não irá ficar no armário, ela fica em cima do fogão, vira um objeto de decoração. Lustre, o lustre Pirce da Artemide é uma escultura na sua casa.”* E o espremedor de frutas do Philippe Starck? (famosa peça trípode) perguntei. *“Aquele eu*

tenho!”. Mas é horrível para espremer fruta nele, retruquei, *“mas eu tenho como decoração no meu quarto, porque ele é uma peça decorativa, é linda. Eu acho que faz diferença na sua vida, todo mundo quer ter uma coisa bonita em casa e se você consegue ter o bonito e o útil, melhor ainda!”* Se a funcionalidade era espremer frutas definitivamente não irá acontecer no quarto e a utilidade do espremedor dissolve-se nas possibilidades escultóricas do objeto, certamente que as funções de um objeto não estão definidas de antemão (por maior insistência que seus inventores possuam).

Dentro dessa discussão de coisas belas, argumentei que se limitássemos a arte somente ao fator “do que é belo” teríamos grandes problemas. *“Eu acho que você tem de ter na sua casa o que você considera belo dentro da arte. Eu não gosto muito de arte moderna, contemporânea, eu gosto de estilos mais antigos, mais clássicos. Eu gosto da arquitetura moderna, eu não gosto da arquitetura clássica, gosto da moderna e talvez se puser um móvel clássico no meio para quebrar aquela frieza da arquitetura moderna. Mas a arte, já não gosto da arte moderna. Acho que a arte mais moderna que consigo gostar é o surrealismo.”* Afirma gostar até de cubismo, mas nada de contemporâneo. *“Não gosto dessas artes contemporâneas, tipo cinquenta cores de tinta em um quadro e você não entende nada. Tem um artista que agora não lembro o nome, ele corta a vaca no meio (Damien Hirst). Várias pessoas foram na exposição dele e ele fez uma sala com moscas vivas que vão morrendo e caindo no chão, aquela é a arte dele, eu não gosto disso, para mim não passa sentimento e nem exprime nada, mas respeito, não deixa de ser arte. Arte que a pessoa está criando e faz parte do mundo de hoje. Eu gosto mais de Monet, Manet, arte bizantina, Klimt, Picasso... não gosto dessa arte mais contemporânea, não consigo entender. Então não me traz sentimento porque não entendo. Não adianta eu por na minha casa uma arte dessas porque é da moda hoje em dia.”* A noção de belo atrelada a arte na qual Bottarelli valoriza está em grande medida associada uma estética antikaniana, ou seja coisas que agradam ao sentido de imediato<sup>32</sup>. As narrativas atreladas aos projetos de arquitetura que são expostos em revistas (ver Cap.1) elegem certos conceitos para permear projetos, como descontração, seriedade, etc. Em muitos casos, o mesmo objeto de design utilizado

---

<sup>32</sup> Bourdieu (2006 [1979], p.43) explica que “Kant empenhava-se em estabelecer a distinção entre ‘o que agrada’ e ‘o que dá prazer’ e, de um modo mais geral, em discernir “o desinteresse”, única garantia da qualidade propriamente estética da contemplação” desta forma “em relação ao ‘interesse dos sentidos’ pelo qual se define ‘o agradável’, e ao ‘interesse da Razão’ que define ‘o Bom’”.

com a ideia de despojo insere-se em outros projetos com o conceito de seriedade, por exemplo. A arquiteta explicou um pouco como entende a articulação dessas ideias que às vezes podem parecer antagônicas. *“Eu acho que o objeto de design se encaixa em qualquer espaço, se é um objeto de design é único, então se encaixa em qualquer cenário, é isso que gosto no design. Porque é uma peça única, então não importa onde seja colocada, ela irá continuar sendo uma peça única, não importa se eu a utilize hoje ou daqui trinta anos, ela continua se encaixando. Isso que é o bonito do design, ele é atemporal, quando ele realmente é arte, é atemporal. Acho que ele se encaixa em qualquer ambiente, não somente os móveis de Sergio Rodrigues, você vê as coisas dos irmãos Campana, você pode encaixá-los em um ambiente sério e continuará sendo irmãos Campana, e você pode colocar em um ambiente super sofisticado e continuará sendo irmãos Campana, pode colocar num ambiente retro, mas você tem um objeto dos irmãos Campana. Então eu acho que se define o conceito de espaço, mas o conceito de espaço não define os móveis que você vai usar. Define a cor da parede, define o que tenho de fazer de móvel planejado, define o estilo dos estofados, mas eu acho que a arte não precisa combinar com o espaço. Essa coisa de que vou colocar um quadro na parede e ele tem de ser na cor do meu sofá e a moldura tem que combinar com minha parede, não! Você pode ter uma casa inteira neutra e colocar um quadro inteiro azul com moldura vermelha. Arte é arte, ela é única e combina em qualquer lugar.”* A arte, portanto, atrela-se com a ideia de unicidade, mas não a unicidade no sentido de reprodutibilidade, de peça única. A unicidade de qual Sabina fala é enquanto idealização de uma peça, a resolução de algo em si, não importando a quantidade produzida. Vamos além, a arte para arquiteta parece conter em si própria a pluralidade indefinida de combinações, fator primordial que faz com que não exista preocupação com combinações num ambiente, pois a peça de arte parece ser autocontida, centrada em seu próprio tempo e espaço, desta forma cria certa adequação das demais coisas postas em relação. Apesar dessas características ilimitadas, ela explica que ainda não conseguiu utilizar certos objetos de design *“se você pega a Mole e põe num ambiente corporativo, super sério da certo. Agora se você pega uma poltrona qualquer, que não tenha design algum que seja de uma loja qualquer e coloca num ambiente corporativo, às vezes ela não dá esse impacto, ela tira a seriedade do espaço ou deixa o espaço muito sério. Os outros objetos de design não, porque são arte. Eu não sou fã numero um da Mole, acho ela super*

*confortável, mas nunca consegui utilizar em nenhum ambiente meu, eu amo a Diz , eu adoro a Parati, adoro o banco Mocho, gosto de muita madeira e a Mole tem mais couro/ tecido do que madeira, acho linda, maravilhosa, adoro sentar nela, mas ainda não conseguir usar em um projeto. Ainda prefiro as linhas retas e a madeira.”*

Bottarelli conclui reverenciando o design e a arquitetura *“gostaria muito de saber desenhar produto, pois existem muitos arquitetos que sabem, eu ainda não tenho essa capacidade, tenho a capacidade de apreciar e gostar. Eu vejo, principalmente os arquitetos italianos, desenham até faqueiro. Eu comprei esses tempos um jogo de colherinhas para o escritório, são oito colherinhas de café uma desenhada por cada arquiteto, são arquitetos americanos e internacionais. Tem até uma da Zaha Hadid. O gosto do café vai ser o mesmo, você vai mexer aquilo do mesmo jeito mas faz tanta diferença para mim, eu queria tanto saber desenhar, entender a parte de ergonomia, saber a técnica, porque não é assim para desenhar uma cadeira, tem uma altura, inclinação certa, então eu aprecio muito esse trabalho. Gostaria de poder dentro dos ambientes ter algo assinado meu. Eu projeto a casa de acordo com cada cliente, mas querendo ou não os clientes eles veem as revistas e querem mais ou menos o mesmo estilo, então acabo desenhando um móvel para um, um móvel para outro. Eu queria desenhar um móvel que caiba na casa de qualquer pessoa, que fique legal em todos os gostos. Tem um arquiteto aqui, o Jayme Bernardo que desenha móveis lindos, admiro muito essa área, deve dar muito prazer e retorno profissional. Quem trabalha com arquitetura, design, com arte, são profissões que dão prazer, não é sacrificante por mais cansativo que seja, por mais cansada que esteja por seguir uma obra, me dá um prazer, eu acho que as outras profissões não me dariam. Acho que lidar com a arte e com o sonho das pessoas, traz um retorno pessoal muito grande”.*

### **3.3.3. Jorge Elmor – Educação pelos objetos**

Jorge Elmor me recebeu em seu escritório localizado no bairro Hugo Lange em Curitiba. A entrevista foi marcada por email e algumas conversas por telefone, houve uma solicitação de declaração da UFPR comprovando minha pesquisa e posteriormente da lista de perguntas para que Jorge pudesse ter uma ideia e se preparar. A conversa aconteceu no dia 17 de abril de 2015, às 11 horas.

A conversa tangenciou, arte, design, arquitetura, Elmor confessou também seu gosto por livros de sociólogos como Zygmunt Bauman e Slavoj Žižek.

Jorge iniciou a entrevista com um panorama de como chegou à arquitetura, os testes vocacionais que fez ainda jovem já apontavam para “áreas criativas”. *“Eu tenho uma mãe que é artista plástica e eu cresci com esse envolvimento no mundo das artes e eu toquei piano 10, 12 anos, então desde pequeno eu tive muito incentivo para me inserir nesse mundo mais criativo, mais artístico, mas nunca tive ideia de que faria arquitetura até porque meus pais queriam que eu fosse médico. Ele tem um hospital e tem o mesmo nome que eu e achou mais natural que eu continuasse a carreira dele, Mas enfim, isso é questão de dom e sempre tem alguma coisa que a gente faz melhor. Eu fiz um intercâmbio para os Estados Unidos quando eu tinha 17 anos para terminar o ensino médio lá, comecei a fazer aula de escultura e me apaixonei, porque aliava essa minha parte criativa, mas tinha também a parte de modelagem e esse foi meu primeiro contato com as formas tridimensionais, e eu quase fiquei nos Estados Unidos, eu recebi uma bolsa, uma professora tinha colocado uns trabalhos meus em um concurso e vieram alguns professores me oferecer uma bolsa, mas eu era muito novo e achei melhor voltar para o Brasil para pensar melhor e chegando aqui fui envolvido pela família. Fazendo um teste vocacional, eu ainda pensava em fazer medicina, eu gostava meio que de tudo, mas eu não queria fazer medicina, queria fazer cirurgia plástica, que também é voltado para a estética e aí o conselho da psicóloga do teste vocacional foi: ‘olha, você vai ter um caminho de uns 11 anos para chegar onde você quer que é trabalhar com criação’, porque meu teste tinha dado com tudo voltado para a criatividade e eu escolhi a arquitetura sem conhecer muito bem a profissão, claro que eu sabia o que um arquiteto fazia mas não tinha muito conhecimento. Acabei passando na Federal e adorei desde a primeira semana de aula, gostei dos professores, do clima, a Federal no primeiro ano foi super criativa, eles estimulam bastante o processo criativo, eu me achei nessa profissão. Foi esse meu caminho e foi esse contato arte e com a escultura que me fez chegar à arquitetura. E o que me influencia hoje nos meus projetos são vários aprendizados, varias escolas, como eu te falei, a arquitetura para mim é um prazer então eu gosto de consumir mesmo, nas horas vagas eu leio sites, eu compro livros, eu gosto disso e claro que a gente esta sempre se inspirando, é um eterno desenvolvimento. Eu acho que eu tenho muita influencia dos modernistas como Affonso Reidy, Oscar Niemeyer nem tanto, acho admirável o*



*trabalho dele, mas eu tenho umas críticas sobre, acho que também pela força dele no Brasil ser só ele sabe, talvez por achar que pudesse ser mais democrático, mas foi um grande arquiteto. Ah, Lina Bo Bardi, Mies van der Rohe, enfim, todos os clássicos”.*

Elmor critica certos arquitetos de renome que não “*sabem se reinventar*”. Segundo ele, alguns profissionais da área que fazem certos trabalhos de sucesso, são chamados para criarem projetos semelhantes a projetos anteriores que se tornaram *mainstream*, para ele esse fator elimina os desafios da profissão. As propostas da arquitetura para o séc. XXI, explica Jorge, estão muito ligadas com “*ecologia, sustentabilidade, recursos naturais, eu acho que esse é o paradigma do século XXI, as questões ligadas à sustentabilidade e ao urbanismo, o inchaço das cidades. O grande problema do mundo hoje é a grande população das cidades, como resolver o problema habitacional, e como utilizar melhor os recursos naturais*”. Os arquitetos que não souberem levar essas pautas em consideração e não souberem se reinventar correm o risco de ficarem obsoletos, explica. “*É o que está acontecendo com a Zaha Hadid e com o Santiago Calatrava. A Zaha Hadid um pouco menos, porque eu acho que ela está estourando, está na crista da onda, mas eu tive a oportunidade de conhecê-la pessoalmente e ela está preocupada em assinar o nome dela sabe, ela foi questionada sobre questões locais, regionalismo, condições climáticas locais e ela não parece estar muito interessada nisso não, eu acho que ela quer mais deixar a marca dela. Mas eu estou falando isso porque ela foi muito criticada, ela foi selecionada para fazer uma escola infantil na Inglaterra e essa escola custou milhões e milhões de libras, e aí o contribuinte, o pagador de impostos, começou a se questionar porque uma criança de 5 anos tem que estar num edifício milionário, será que isso iria fazer dele um adulto melhor? Então as pessoas perderam um pouco a real noção da necessidade das coisas sabe.*”

Nessa argumentação parece existir uma separação, até que ponto é possível desenvolver um trabalho autoral e dar a resposta das questões enumeradas por Elmor no que diz respeito ao que o “mundo precisa”? Criar uma escola como o desconstrutivismo do arquiteto Frank Gehry, outro arquiteto criticado por Jorge, “*porque os prédios dele com orçamentos absurdos, caríssimos, já não fazem mais parte desse mundo em crise*”, ou responder essas questões globais? No exemplo descrito Zaha Hadid “*está preocupada em assinar o nome dela*”, nesse caso existe uma aparente separação entre a autoria extremada de um lado e projetos coletivos

para outro. Como alcançar esse meio termo? *“Eu admiro muito o trabalho dos arquitetos Jacques Herzog e Pierre de Meuron que são dois arquitetos suíços, cada projeto é uma coisa cativante. Você vê que tem uma pesquisa sobre o lugar onde está sendo o projeto, existe realmente uma inserção na comunidade, na cidade, no bairro, na quadra e que edifício está sendo localizado, esse é um trabalho de pesquisa muito interessante. Tem o Rem Koolhaas, que é um arquiteto holandês, também, fez uma loja da Prada, e tem um japonês que eu gosto muito também que é o Kengo Kuma, que também tem um detalhamento fenomenal. Tem um arquiteto que ganhou o Pritzker também no ano passado que é o Shigeru Ban, outro japonês, que ganhou o premio justamente pelas suas preocupações contemporâneas, ele faz tudo em bambu, em papel, uma coisa de restos, é uma arquitetura super sensível, belíssima, única, então eu vejo a arquitetura também na simplicidade, porque a gente sempre fala, é muito mais fácil fazer um bom projeto quando não há limite para o dinheiro, um projeto é muito mais difícil quando tem limitações de orçamento. Eu deveria cobrar mais caro num projeto mais barato, porque a gente tem que trabalhar muito mais. Então eu acho que tem um pouco disso e acho que se aplica também aos designers. Agora falando um pouco também (do design), fazendo um link com os irmãos Campana que eu admiro muitíssimo, porque tem uma verba criativa única, também tive a oportunidade de conhecê-los, fazer uma oficina com eles, logo no início da carreira, eles não estavam tão em Milão como estão agora, mas você vê que eles tinham um trabalho muito bacana no início, ainda tem, mas é justamente isso, vamos transformar algo que não é nada e por isso que eles estouraram. Uma cadeira lixo, restos, custam o preço de um apartamento. Então, claro, eles viraram artistas e merecem isso, é um trabalho único e eles são extremamente talentosos. Mas ainda existe essa “corrupção” do mercado por esses artistas rebeldes. Veja o que aconteceu com os grafiteiros, é a mesma coisa, eu vejo os gêmeos e os irmãos Campana, é o mesmo fenômeno, artistas de rua, designers underground, fazendo produtos meio que super criativos, peças teoricamente extremamente baratas para acesso universal, aí o mercado vem e corrompe essas pessoas e transforma isso em algo inacessível.”* Os irmãos Campana, são amplamente conhecidos por utilizarem materiais inusitados em seus projetos como por exemplo, diversas folhas de plástico bolha sobrepostas para compor o encosto e assento de uma cadeira. Nesse ponto da entrevista temos novamente a noção da “curvatura” causada pelo mercado, nesse caso não é como em Fernando Mendes

onde o mercado não pode infiltrar-se demais no trabalho criativo do artista, caso contrário iria esvaziá-lo. Na visão de Elmor o mercado corrompe em outra esfera, o da transformação de peças acessíveis em seu contrário, não significa que a obra tenha esvaziado, mas sim atingido outros patamares de significação, que tornam seu acesso limitado.

No que diz respeito aos cliente o arquiteto afirma ter uma relação amigável, o fato de ter muitas vezes longo contato por conta dos projetos, faz com que se tornem amigos, viagem juntos e até marquem jantares. O público é parecido, pois um indica o trabalho do arquiteto para outros e varia de *“tipo A até o B. Acho que existe uma semelhança entre eles, porque quem consome a arquitetura ainda são pessoas mais alertas e tem a consciência da importância do design para sua vida do dia a dia, são pessoas com o nível sociocultural alto, são pessoas que falam a mesma língua, pessoas que consomem e que viajam, que consomem revistas e referencias e eu acho que eu não tenho dificuldade de me expressar com esses clientes”*.

Elmor afirma que é obrigação do profissional da arquitetura explicar sobre as peças de design, suas histórias, *“porque o cliente é leigo, quem sabe mais sobre esse mercado é o profissional”*. Nesse ponto ele ressalta o motivo do alto valor de certos objetos, *“essas peças de design assinadas, que tem um valor histórico, isso obviamente tem um valor diferente do que você comprar uma cópia da China e o cliente tem que saber por que ele está pagando isso, existe um valor agregado, então assim eu nunca falaria para um cliente meu gastar um valor exorbitante se não existisse um porquê. Por isso eu gosto muito de contar a história da cultura da Mole, porque que uma pessoa paga esse valor pela poltrona Mole do Sergio Rodrigues, é um ícone do design do século XX, é o símbolo da contra cultura numa época em que o design era todo magro e frio, pés palito, todo esquelético aí vem o Sergio Rodrigues todo bonachão, com aquele bigodão e lança uma poltrona toda desengonçada para você sentar de qualquer jeito e super confortável, aquilo foi um marco do design do século XX e apesar de ter um estranhamento inicial, logo as pessoas falaram ‘também quero’. Então obvio que isso conta na hora de você pagar por uma peça e eu acho que os arquitetos e os designers deveriam fazer mais isso, porque eu sou um crítico ferrenho ao neoclássico, aos ‘neonadas’, não gosto de falar neoclássicos, porque já existia um neoclássico no final do século XIX que não é esse que está aí sendo reproduzido na arquitetura, agora menos porque nos anos*

90 foi uma tragédia, dos anos 90 aos 2.000 e eu acho que isso foi uma falha dos arquitetos de não terem explicado para os seus clientes que o neoclássico é um estilo de 100 anos atrás, que não faz sentido, a gente vive no século XXI andando com carros extremamente modernos, utilizando um aparelho da Apple. A pessoa dirige um Audi super minimalista, anda com iPhone e depois estaciona o carro num mausoléu neoclássico... É um contrassenso que eu falo para os meus clientes: ‘você não quer que a sua esposa vá de espartilho trabalhar, você não vai de carruagem’ Aquilo faz parte de outro tempo, então a partir do momento que você começa a mostrar os argumentos, só se o cara for muito teimoso que você vai ter que prosseguir no erro e se prosseguir no erro, encerra ali, eu não faço, não faço nada que eu seja contra.” Elmor citou um embate com um cliente que pediu um estilo neoclássico e como lidou com a situação, “logo que eu me formei e montei escritório. Eu estava precisando de projetos e não podia recusar, eu precisava pagar conta e ele me pediu uma escola neoclássica. Ele me trouxe a foto da Federal ali da Santos Andrade e me trouxe a foto da Uniandrade que é medonha, para mim é uma das maiores aberrações de arquitetura da cidade, que é um neoclássico terrível, um vidro azul, uma coisa terrível. Aí eu olhei aquilo e falei ‘tá bom’, fiquei pensando que não podia recusar e pensei em fazer dois projetos, vou fazer um neoclássico e um contemporâneo. Aí na apresentação eu apresentei os dois projetos, e fiz um neoclássico assim proporcional, eu me esmerei para pelo menos encontrar simetria, proporção porque eu estudei Palladio (Andrea Palladio), a arquitetura neoclássica. Mas eu defendi o projeto contemporâneo como se fosse um filho meu e enfim, os argumentos são tão maiores e melhores quando o projeto é verdade, aquele projeto tem uma verdade e eu expliquei para ele da importância em ter uma escola que é uma instituição educacional que vai ensinar as crianças de como é importante ensinar a verdade e não o pastiche, essa ideologia falsa, e ele comprou na hora. E depois, fora isso, a manutenção do prédio moderno é muito mais simples do que um prédio cheio de molduras e capitéis. Esses neoclássicos, você pode ver pela cidade, essa pintura bege está toda escorrida, marrom, suja, um prédio desses dura 3 anos e tem que repintar. Então, por isso nós evoluímos na arquitetura, por isso faz sentido a gente trabalhar. Tem um edifício que eu acho uma aberração, dois prédios, eu tenho que te falar isso para deixar registrado, inclusive do mesmo empreendedor, um deles destruiu uma das casas mais lindas que Curitiba já teve, que é uma casa do Lolô Cornelsen, projetada por ele. Era uma casa de 1942, eu acho, primórdios do

*modernismo. E eu conheço o Lolô, conheço a Consuelo que cresceu na casa e a Consuelo contou que recebiam excursões de arquitetos, vinha gente de Recife, de ônibus até Curitiba para conhecer a casa do Lolô Cornelsen. A casa de 1940 e poucos tinha um subsolo com piscina e pista de dança e vidro com luz embaixo era uma alucinação essa casa. E aí destruíram para fazer um prédio neoclássico de 8 andares horroroso. E tem um outro prédio, que nem terminou a construção, é um prédio neoclássico corporativo, destoa completamente da paisagem, hoje em dia você vê aí prédios escritórios que são feitos em São Paulo, Nova Iorque, Londres, com fachada dupla e conforto térmico. Existem então esses prédios com grafiato e textura, todo tipo de janelinha como se fosse um prédio neoclássico, não tem nada a ver, os prédios neoclássicos no passado não tinham mais de 4 andares, e não um prédio de 18 andares, 20 e poucos andares, eles completamente desvirtuaram essa arquitetura e eu acho isso terrível para a paisagem da cidade.” A educação de uma cidade se reflete na arquitetura para Elmor “mostra o poderio intelectual da cidade trazer uma arquitetura inovadora. Vamos trazer para o design de produto, o que vale mais? Porque a Louis Vuitton você compra a original e não vai para a China comprar? Porque a original criou o modelo e pensou numa cor, não foi outro que criou um modelo e trouxe para outra realidade. Então o mesmo pastiche essa cópia falsa de uma realidade francesa que nem é nossa é a mesma coisa que comprar uma bolsa falsificada na China. Então isso não deveria ter sido construído em uma cidade como Curitiba.”*

Com efeito, para Elmor, a originalidade está na concepção, em quem pensou e estruturou, nessa visão as deturpações surgem por conta que certos deslocamentos de significados para outras realidades que se tornam explícitos. Desta forma determinadas concepções devem ficar contidas em suas esferas temporais, esses deslocamentos seriam maléficos, na medida em que a concepção faz parte de um ideal de mundo, ao deslocar esse ideal a realidade deturpa-se com ideias de outros tempos e lugares. Nessa maneira de pensar, esses deslocamentos maléficos aplicam-se para a cópia como no caso exemplificado de uma cópia chinesa de Louis Vuitton. O valor está não somente na capacidade de “concepção original”, mas também na capacidade das peças de reter histórias, construir narrativas e ambientar o mundo com sua importância ímpar. A decodificação dessa informação nas peças torna manifesta o entendimento do seu valor. O valor emana a partir da história, autenticidade e construção simbólica, por conta desse

entendimento Elmor condena o neoclássico, da mesma forma que condena bolsas falsificadas chinesas, elas representariam um simulacro esvaziado dos significantes e significados da qual se projetam.

Vale ressaltar que a exemplificação sobre arquitetura neoclássica do arquiteto pressupõe significados originais, quando algo parece transbordar essa significação, tem-se a deturpação. Não é o caso, mas muitas vezes temos a utilização da palavra resignificação por diversos acadêmicos e não acadêmicos, em que se pressupõem um significado original ignorando a ideia de fluxos de significados. Talvez isso ocorra, pelo fato de que dentro desses feixes de significados possíveis criem-se demarcações mentais de passagem de um estágio para outro ignorando o processo de fluxo, com efeito, teríamos coágulos de significação mentais. Do original para o deturpado, do original para outra significação aparentemente demarcada, não que estejam, mas perceptivamente dentro do feixe de variáveis a percepção pode centra-se em somente algumas.

Quis saber de Elmor sobre os móveis neoclássicos, se enxergava dessa maneira, algumas revistas de decoração exibem móveis clássicos entalhados, mas com laca em cores vibrantes, *“quando o cara vai lá e pinta uma cadeira básica de laranja e ‘ah é moderno’, desculpa, vai caprichar mais no teu design, vai se esforçar mais. Mas, por exemplo, a Moooi, aquela empresa de móveis holandesa, eles lançaram uma linha de cadeiras, poltronas e lustres, que é fantástico, é uma linha carbonizada, então eles pegaram as cadeiras neoclássicas e colocaram fogo nessas cadeiras e as deixaram carcomidas e depois utilizaram uma pintura, aí eu vejo sim criatividade, aí sim eu vejo design entendeu? E isso eu usaria, já usei inclusive, tem um candelabro deles que é belíssimo, um candelabro que tem uma das hastes assim toda carcomida e a outra inteira, poxa isso é genial. E os irmãos Campana fazem muito disso também, eles fizeram um hotel em Atenas, super tradicional, e tinha todo aquele mobiliário existente. Então eles pegaram todo o mobiliário e customizaram, cortavam a parte de trás e colavam numa outra, eles mesclaram, pegaram uma cadeira Thonet e a revestiram de veludo... Aí sim houve uma intenção de modernizar, isso pode, isso é incrível. Mas não me venha com uma laca colorida. Tem outra que tem uma mesa toda reta, mas os pés todos torneados com a proporção toda diferente, aí eu acho que pode, aí é teu olho né? Teu olho crítico que você vê design, realmente você vê um esforço criativo, pode sim beber de referências antepassadas, eu faço isso, eu bebo de Mis van der Rohe, Pavilion de*

*Barcelona mas não estou copiando o Pavilion de Barcelona.*” A distinção é clara no que diz respeito a cópia versus inspiração ou utilização de uma referência. Estar adequado ao presente contém implicitamente certa ideia de evolução, a cópia é desclassificada por ser anacrônica como um neoclássico ou simplesmente por agredir a propriedade intelectual como vimos anteriormente.

No entanto, ao utilizar um móvel neoclássico de uma maneira a intervir com “intencionalidades contemporâneas” em sua configuração como atear fogo, deixá-lo carcomido e posteriormente aplicar outros acabamentos superficiais implica em uma originalidade, segundo o arquiteto. A originalidade está relacionada com a ideia de pesquisa, inventividade e, por conseguinte evolutiva, intelectualmente é aceito se referenciar, mas nunca copiar, plagiar, ainda que esses dois termos assumam desmembramentos diferentes eles possuem pontos de encontro, às vezes utilizados de forma análoga.

Elmor relaciona diversas questões que dizem respeito à formação, olhar apurado, etc e cita mais um exemplo dos maléficos neoclássicos ainda quando fazia estágio em um escritório de arquitetura *“teve um cliente aí também, figurão de Curitiba, que pegou a casa dos Osvaldo Bratke que é uma casa que está em absolutamente em todos os jornais de arquitetura moderna de Curitiba, tinha essa casa do Osvaldo Bratke, uma casa assim, irretocável, era uma casa para ser tombada, aí esse cliente figurão chegou lá e quis reformar essa casa, transformar num neoclássico. Aí o chefe na época trouxe o projeto para a gente e a gente ‘uau Osvaldo Bratke’ achou o máximo. Assim uma casa dessas você faz uma reforma elétrica, troca de revestimento que esta precisando, faz um reparo nas esquadilhas, mas transformaram a casa num neoclássico. Aí quando meu chefe falou isso, eu pedi demissão no dia seguinte, não vou fazer parte disso. Até hoje eu passo na Carmelo Rangel, é uma casa belíssima, toda aberta... fizeram um murão de grafiato, que eles adoram o tal do grafiato né, destruíram... Um pecado... Isso que eu falo, não foi explicado para eles que eles tinham uma jóia rara nas mãos. É a mesma coisa, eles tinham um diamante nas mãos que poderia ser ainda mais lapidado, eles pegaram o diamante e cortaram em 4. Então é a mesma coisa aqui, as pessoas não sabem o valor da arquitetura e eu acho que o arquiteto tem que explicar. Se eu estivesse na frente desses clientes não tenha duvida que eu teria aguçado a visão deles, eu sou incansável. Então não é o cliente, eu acho que tem a gente empresário preguiçoso, arquiteto preguiçoso. Enfim, eu sou um idealista e por isso*

*sigo apaixonado pela profissão. Hoje todas as coisas que eu faço me dão prazer, porque eu não faço nada que eu não acredito. Não tem nada que eu olhe pra trás e pense “meu Deus, eu fiz aquilo”, pelo contrario, eu me orgulho muito da minha trajetória ate agora, eu não cheguei nem perto da onde eu gostaria de chegar, mas eu não tenho vergonha de nada que eu fiz, pelo contrario, me orgulho muito dessas pequenas batalhas vencidas, como esse cliente que queria o neoclássico, são essas pequenas coisas que me motivam saber que sim, é possível, mesmo com limitações orçamentais, numa cidade dita conservadora e careta e que não é, a maior prova que não é, dá para fazer sim o que você quer, dá para se esforçar e argumentar, com bons argumentos a gente consegue tudo, diplomacia. Na verdade, o que eu volto a falar, não para você, mas o que eu falo sempre para os meus colegas, que o grande problema do Brasil é educacional. Eu acho que existe um sistema educacional extremamente precário e que os profissionais que estão sendo formados e lançados no mercado são muito ruins.”* O arquiteto salienta que falta incentivo a paixão e argumentos, e isso não está contido em livros de arquitetura e sim em outras fontes de conhecimento em que seja possível entender melhor a “vida” pois em vários sentidos a arquitetura se relacionaria a isso, *“os argumentos que você usa para o seu cliente não necessariamente você encontra nos livros de arquitetura, você encontra em literatura, poesia, em musica, em viagens, não sei, eu acho que está tudo muito médio assim sabe. A gente que trabalha, tanto como designer e arquiteto, são profissões humanas, tem um pouco de exatas, mas tem humanas e para você entender o ser humano e poder argumentar, você tem que saber da vida, saber da historia, saber das sociedades, então você tem que ter essa formação, você tem que saber de tudo. O que falta mesmo é educação, as pessoas não lêem, não sabem do que estão falando, elas não tem outras referencias e isso é preocupante porque se elas quiserem se destacar no mercado, que agora está se tornando um mercado mais difícil, mais disputado, eu acho que elas vão penar um pouquinho viu? O mundo inteiro está falando em eficiência, em maior produtividade, em melhores exemplos e isso não se alcança vendo Big Brother.”*

Elmor afirma que Curitiba, diferente de outros interlocutores, não é “careta” e que inclusive sente falta de encontrar coisas diferentes *“ainda vou buscar coisas em São Paulo, porque aqui é mais ou menos.”* Diz ele que a culpa não é do cliente, mas do empresário *“eu fiz MBA que me abriu a cabeça, a maioria dos empresários que colocam a culpa no publico, não está enxergando as suas próprias falhas. Eu jamais*



*vou por a culpa dos meus projetos no meu cliente. Não, a culpa é do empresário, então eu aprendi isso no meu MBA, não adianta colocar a culpa nos outros, tudo que acontece na sua empresa, você é o responsável. Então assim “ah, o curitibano é...”, é nada! Eu escutava isso desde a época da faculdade. “Ah, o curitibano é quadrado...”, aí fui viajar e voltei e de verdade, eu faço tudo o que eu quero nos meus projetos, claro tem clientes que deixam mais, eu acho assim que falta propor coisas inovadoras para os clientes. Se você propõe uma coisa incrível inovadora, que cliente não vai querer?” Há, portanto, o mercado exigindo maior qualificação de um lado e a autossuficiência do outro.*

Elmor produziu um projeto de interior para uma residência no bairro Ahú em Curitiba. Constatei dois lugares distintos que trataram sobre ele, um na revista “Casa Sul – O Estilo de Vida da Região Sul” e outro no caderno “Haus” do jornal Gazeta do Povo (comentei sobre esse projeto no cap.1), publicado em formato de revista, o caderno trata somente de assuntos pertinentes a decoração. O arquiteto utilizou alguns móveis bastante conhecidos, quis entender o processo de escolha e o motivo da utilização dos móveis de design naquele cenário. *“Teve Diz, teve Mole (Sergio Rodrigues), teve Cesca do Marcel Breuer, tudo assinado, justamente por isso, eu tenho uma preocupação em colocar coisas duráveis, atemporais, não gosto de fazer nada efêmero, inclusive quando vem me falar “Ah, essa aqui está na moda esse ano”, não é isso sabe, quando você fala de arquitetura, de design, você está tratando de uma vida, 80 anos, então eu procuro sempre trazer artistas, designers para o meu trabalho primeiro porque agrega. Você vê que Oscar Niemeyer vivia a tira colo com o Athos Bulcão e com o Burle Marx juntos os três criaram as mais belas obras do Brasil e eu tenho consciência que sozinho você não faz um grande trabalho. Então por isso eu sempre me associo a artistas plásticos e quando possível fazendo a arquitetura de interiores e utilizar design de designers já clássicos e consagrados, mas existem apostas aí, Jader Almeida um cara novo, mas que tem desenho ali e apostaria num cara como esse, Pedro Mendes, todos esses. Então, eu acho que justamente agrega, porque eles são considerados designers clássicos, designers assinados conhecidos mundialmente, porque a forma que eles alcançaram é uma forma belíssima, de proporção, de funcionalidade, então ate por isso que eles são conhecidos, porque é bom. Eu vou atrás desses nomes porque são indubitavelmente peças boas. No caso dessa residência no Ahú, teve um motivo de usar esses designers, eu poderia usar Philippe Starck que tem uma linguagem*

diferente, eu poderia usar Antonio Citterio, que é uma linguagem diferente, mais moderna, mais clean, porém eu quis usar Sergio Rodrigues, e a Cesca que é exclusivamente do Marcel Breuer - Marcel Breuer tem uma linguagem um pouco diferente - porque essa casa tinha o conceito de ser uma casa extremamente confortável para uma família descontraída, uma família informal e que recebe muitas pessoas e o Sergio Rodrigues, como eu te falei, ele é o exemplo disso, os moveis dele são pesados, duros, assim, resistentes e extremamente confortáveis. A poltrona Mole, não sei se você já teve o prazer de sentar em uma, você sabe do que eu estou falando, é uma poltrona que você se senta e não quer se levantar mais, faz você se sentir descontraído e a vontade, então tinha o porquê de ser a poltrona Mole para esse cliente. Eu jamais colocaria esse mobiliário para uma família extremamente formal que, por acaso, recebesse políticos, talvez eu procurasse outra linha de design, porque o design comunica isso também, então a Diz essa madeira bem baixa, bem longe quase no chão, a poltrona Mole, então eu escolhi esse mobiliário porque comunica isso. Eu não escolhi um pé palito, acrílico, porque não iria comunicar isso, então essas peças comunicavam e tinham uma relação com o resto da arquitetura. Eu utilizei muita madeira, concreto aparente, a iluminação, então esses moveis juntos da arquitetura consistem num diálogo e a Cesca do Marcel Breuer exclusivamente ela tem uma relação com a arquitetura brasileira por causa da telinha (tela trançada de palha na qual acompanhei o processo de aplicação no capítulo 2). A telinha no Brasil, aquele trançado era muito presente na cultura brasileira desde os árabes, no trançado de mão das rendeiras do nordeste, então apesar de ser uma peça européia de 1929, que eu acho isso incrível, você olha para elas e pensa que aquilo tem quase 100 anos e é muito melhor do que muita coisa que a gente está produzindo hoje tecnologicamente e no design. Gostaria eu de ter desenhado uma Cesca, mas ela tem isso também, é uma peça super resistente, durável e é muito confortável por ela ter aquela estrutura tubular que faz um zig-zag, ela tem um balanço, como se fosse uma cadeira de balanço, então ela também tinha a ver com o restante do programa da residência. Então quando eu escolho peças de design, primeiro de tudo elas tem que se comunicar com o restante do projeto, mas o fato de escolher design assinado, sempre que eu posso eu escolho porque realmente são melhores, os profissionais estão se dedicando horas e horas e fazem só isso, são especialistas, por isso são designers assinados, porque são especialistas, se o cara ficou um ano, sabe-se lá quanto tempo na prancheta, isso

*tem um valor. É a mesma coisa, você vai contratar um arquiteto ou um pedreiro? Vai contratar o arquiteto, o cara está ali horas pensando no teu projeto. Por isso eu vou pegar uma peça que tem um designer que eu tenho certeza que colocou horas de estudo porque o resultado é muito melhor, de proporção, funcionalidade, de resistência, então é isso”.*

Em suma dentro desse contexto o juízo de valor recai em grande medida no reconhecimento oficializado do profissional designado ao projeto, e a valorização está relacionada às horas empreendidas na concepção e no estudo de quem concebeu a peça, a arquiteta Sabina Bottarelli manifestou uma opinião semelhante a esse respeito. O esforço intelectual fundamenta o cânone, o que se entende por clássico. O arquiteto deve possuir a percepção aguçada para entender onde e como aplicar o cânone, a verdade factual deste alia-se com as qualidades interpretativas do profissional. A interpretação deve ser embasada segundo Elmor, ela fundamenta a utilização e seleção dentro do universo decorativo. As interpretações entre projetos distintos podem utilizar a mesma peça, mas com conceitos diferentes. Uma Mole que representa, segundo alguns, despojo poderia representar formalidade? *“Eu acho que você consegue justificar o uso de diversas maneiras. Fiz a leitura da Mole em relação ao conforto e em relação a postura de sentar, mas por exemplo, eu poderia utilizar ela num ambiente formal, se eu fizesse a leitura da Mole como uma das peças mais importantes do século XX, e do valor agregado alto, o que é mais formal, tem valor. Então se eu fosse mais por esse lado, eu conseguisse justificar a Mole num uso mais formal. Poderia, mas a principio eu teria que entender, eu não imagino, sei lá, um ministro da justiça conversando com o presidente talvez numa poltrona tão... Assim, eu imagino utilizando a Mole, mas num momento de mais descontração, eu não imagino que pessoas dessa esfera política não teriam uma... Tem que entender o que você quer com essa formalidade... Mas eu acho que dá sim, não sei se é sem limites, mas eu acho que tudo é uma questão de interpretação, são leituras que você faz e eu posso concordar com uma leitura tua que seja completamente diferente da minha desde que bem embasada. É a mesma coisa que, eu gosto muito de cinema, quando você vê os diretores, eles têm uma narrativa muito diferente um do outro, eles podem estar falando do mesmo tema, mas de maneiras completamente diferentes, isso vai da narrativa de cada designer, cineasta, arquiteto, cada qual tem a sua narrativa, mas a narrativa é convincente se ela for bem embasada. Então esse outro arquiteto, designer ou meu mesmo poderia*

*utilizar a Mole numa questão formal, mas teria que embasar e agora eu não saberia te dizer um exemplo, um programa, um objetivo, mas eu acho que sim, é possível ter varias leituras*". A construção narrativa fundamenta a fenomenologia da percepção, incute significação dentro do ambiente relacional decorativo, as peças, portanto, passam a carregar não somente o cânone, mas a visão agregada a elas em diferentes projetos. Nesse sentido os designers e arquitetos se aproximam do cineasta, pois constroem histórias e narrativas, visões de mundo a partir das coisas.

Elmor traça relação com os críticos de arte *"eu acho que tem mais valor quando a leitura não é feita pelo próprio autor, quando a leitura é feita pelo usuário, crítico né, porque aí é o entendimento, você sempre faz alguma coisa para alguém, então o código está no ouvinte, a decodificação dessa informação está em quem está lendo e vendo, é interessante e eu acho que enriquece muito quando alguém de fora faz a sua leitura, é o que os críticos de arte fazem... Um exemplo clássico é o Jackson Pollock, ele fazia aquelas pinturas aleatórias, caóticas, a quantidade de interpretações que os críticos deram àquelas pinturas, aquilo é genial, você acha que Pollock pensou em metade delas? Aí que está o bacana, você conseguir deixar uma obra tão simbólica que te permite fazer centenas, milhares de interpretações e justificativas*".

As comparações tangenciam e relacionam-se com a arte, com tantos comparativos, quis saber o posicionamento do arquiteto sobre a questão se: o trabalho de Sergio Rodrigues seria ou não arte. *"Eu não sei se eu considero Sergio Rodrigues como um artista, agora se a poltrona dele é arte, ela pode ser considerada arte, enfim, como beleza, como objeto de consumo, mas eu não sei se ela... Mas é que agora depois da Pop arte distorceu tanto... tem o Alexander McQueen (estilista) que fazia moda, eu não sei se é bem o caso do Sergio Rodrigues, talvez com algumas peças, mas o Alexander McQueen levou suas criações para algo tão distinto, tão exclusivo e fora do prêt-à-porter tão fora que eu olho para aquelas peças dele e falo que é arte, obviamente isso é arte, assim, tudo que ele colocou, as referências, a proporção, aquilo é genial, é arte mesmo. O Sergio Rodrigues, eu não sei se ele chegaria a ..."*. Para o arquiteto arte centra-se no caráter exclusivo *"essa é a diferença do design para a arte, a recriação, a copia, não é tão facilmente reproduzível, eu acho que a arte tem mais um caráter de exclusividade, pelo o que eu vejo, acompanhei nos fóruns, justamente com esse dialogo, que o design chega a ser uma peça tão exclusiva, tão artesanal, tão difícil*

*de ser elaborada que alcança esse caráter de virar uma obra de arte. Eu acho que precisa ter essa característica, que inclusive os irmãos Campana, algumas peças deles estão sendo consideradas obras de arte primeiro por ser tudo super manual, tudo feito a mão e são peças seriadas, com a tiragem extremamente limitadas com um custo exorbitante e realmente levaram essas peças para esse conceito de obra de arte, então eu acho que nesse caso seria, mas eu não sei se eu considero, porque essa é a distinção, quando você produz e está em diversas lojas, isso não é arte. Você não tem o mesmo Antônio Dias vendido em varias galerias, a produção artística é única, claro, você tem os fotografos, mas mesmo assim são tiragens limitadas. As gravuras são tiragens limitadas, senão vira xerox.”*

Com relação a poltrona Chifruda Elmor reconhece como arte, ao mesmo tempo de alegar não estar convicto de suas definições por não se importar tanto com elas. *“A chifruda eu acho que sim, porque ela é uma edição limitada, justamente por essa exclusividade, porque é uma cadeira que agrega todos esses valores, mas realmente é uma discussão que não é fácil de chegar a uma conclusão. Falo isso também sem ter uma convicção e sinceramente não me importa, nem quero perder muito tempo discutindo isso porque não acho que isso seja relevante, eu acho que você compra porque você se apaixona e isso se torna um objeto de desejo, não é porque é arte ou design, é porque é bom! Eu quero uma chifruda porque ela é incrível, e se você chama de design ou de arte, pouco me importa. Para mim para ser arte tem que pelo menos ter uma tiragem limitada, veja, as escovas de dente produzidas pelo Philippe Starck, realmente belíssimos projetos que parecem as esculturas do Brancusi, e aí? Porque que não é uma escultura? Porque é produzido industrialmente para Deus e o mundo. Senão ele faria a minha escova de dente e ai colocaria e okay, cobra o preço de uma escultura do Brancusi, que é justamente isso, o preço, o acesso, é justamente pela facilidade de produção, pelo alcance de todos, não é essa a historia do design de produto?”* A arte passa, portanto, pelo processo de dificuldade ao acesso, a falta de acessibilidade a torna exclusiva. Ser comum é não ser único, nem individual, a reprodução é valida somente em pequena escala, numerada. *“Agora, falando, até lembrei, eu tenho algumas amigas joalheiras em São Paulo que elas fazem só peças exclusivas. Para mim aquilo é arte, elas fazem um anel, não dez anéis. Elas vão lá, pesquisam uma pedra, fazem uma lapidação só para aquela pedra e é só uma, isso é arte. Acho que é questão da exclusividade mesmo e o processo mais artesanal. Uma fabrica não pode fazer arte,*

*acho que não faz sentido uma fabrica fazer arte. Uma maquina não faz arte.*” Essa última afirmação relaciona-se com a separação apontada por Simondon (RODRÍGUEZ, 2007, p.16) da separação estética existente no seio da sociedade moderna (isso se de fato somos modernos!). O filósofo explica que a separação ocorre entre o objeto técnico e o objeto estético, o primeiro estaria relacionado à sua utilidade e o segundo como parte da cultura, do humano, o que não é reprodutível do autor. No entanto segundo ele, existem feitos estéticos nos objetos técnicos e feitos utilitários nos objetos estéticos. O desenho industrial tentou a aproximação de ambos no séc. XX, mas restringindo-se a uma esfera muito delimitada do humanismo (idem). Desta forma quando Elmor afirma que uma máquina não faz arte existe uma demarcação entre objeto técnico e estético, ao passo que afirma não estar perfeitamente convicto de suas afirmações, classificar a arte é um processo dificultoso sem ponto de chegada, algumas afirmações funcionam para determinados casos, e não para outros como enfatizei desde o início dessa pesquisa. O que vale ressaltar desse fato é que se em algum momento separou-se o design da arte numa tentativa de purificação, algumas exposições hoje com o nome de design-arte<sup>33</sup> (VASCONCELLOS, VICENTE, 2014) voltam a uni-la, com efeito, o tráfego de classificações devem gerar certo desconforto em alguns, o que leva o foco não mais para as classificações, mas para efeito sentimental individualizante provocado por esses objetos.

### 3.3.4 Yury Albretch – Conceito x dia-a-dia

Conheci Yury pessoalmente na festa de comemoração aos 40 anos da loja na qual fiz meu campo, que ocorreu dia 27 de novembro de 2014, naquela época o arquiteto fora muito receptivo, falei que gostaria de entrevistá-lo, fato que só veio a ocorrer meses mais tarde na manhã do dia 23 de abril de 2015.

Yury me recebeu gentilmente em sua casa no bairro Campina do Siqueira em Curitiba. O arquiteto costuma desenvolver seus projetos em casa, possui

---

<sup>33</sup> O livro catálogo da exposição “Inéditos: design-arte”(VASCONCELLOS, VICENTE, 2014) apresenta o seguinte parágrafo em seu texto de abertura: *“A depender de sua concepção o móvel se impõe naturalmente como uma obra de arte. Arte não tem fronteira de suporte, está aberta para toda expressão de subjetividade e conceituação, e as propostas artísticas baseadas em elementos do cotidiano são um caminho sempre instigante. No Brasil, a produção autoral de design tem se diversificado com expressões consistentes e diversas. A conexão com o mercado da arte, entretanto – que é forte em outros países- ainda tem muito espaço para se desenvolver.”*

aconchegante escritório na parte dos fundos composta por uma rica decoração eclética que vão de quadros, peças cerâmicas herdadas da avó até grandes bustos que trouxe de suas viagens, foi nesse ambiente que ocorreu a entrevista. A maneira plural da visão do arquiteto, fortemente perceptível em seus objetos, também se desdobra em seu discurso. Ao longo da entrevista Yury sempre tirava objetos do lugar para mostrar coisas que criou ao longo de sua carreira, mostrou o primeiro banquinho de madeira produzido sem nenhum prego, apenas com encaixes, desenhos, esculturas fundidas onde desenvolveu todo o processo da modelagem a fundição, padrões de tecidos criados para indústria, pinturas, etc.

Em grande medida esses fatores devem-se a sua trajetória. Yury conta que ainda na escola técnica entrava às 08:00 e saía às 21:00 horas, estudava edificações e decorações. *“O curso nos prendia muito, aprendi desde fazer a base de uma casa, erguer paredes, chapiscar, tudo isso aprendi em edificações, na decoração aprendi o complemento. A decoração é uma coisa que vem comigo desde pequeno, porque meu avô o primeiro presente que eu lembro que ganhei dele foi: um martelo, uma turquesa, um nível e um serrotinho. Tinha umas caixinhas do pequeno marceneiro, e minha mãe dava umas caixinhas de presente chamado ‘o pequeno construtor’, ainda existe, são uns tijolinhos. Então desde o começo, sem saber, minha formação foi direcionada para isso. Eu fazia muitas coisas relacionada com arte. Já no colegial desenvolvi vários trabalhos, na casa do meu avô tinha uma bancada de marceneiro e vivia mexendo naquilo lá com ele.”* Não somente o avô, Yury salienta a importância da mãe e do pai no trabalho que faz hoje. *“Minha mãe fazia na época uns desenhos que nunca esqueço, para passar o nosso tempo (Yury desenha um pássaro estilizado) sempre quando íamos brincar eram coisas nesse estilo. Meu pai já me direcionava para um outro lado, tenho algumas fotos desde pequeno algumas fotos Dr. Cirurgião médico obstetra, então fiz curso de aborto e parto, tenho um monte de diplomas relacionado a isso, mas nunca foi o que eu queria fazer. Sempre gostei de arte, quando eu era piá para ganhar dinheiro, eu com meu irmão fazíamos macramê, aquelas cordas trançadas, fazia cinto. Com essa brincadeira de fazer cinto um senhor que viu nosso trabalho, nos convidou para expor numa feirinha do largo da ordem, quando a feira ainda era pequena. Eu com meu irmão fazíamos cintos com pedras swarovski, fio de seda, viajávamos na maionese. Então sempre digo que essa formação já veio comigo, sempre brinco que devia ter algum encosto comigo. Com isso tudo fui brincando, estudando e*

*desenvolvendo, mas sempre ligado mais com a parte da decoração. Gosto de fazer arquitetônico? Cara, gosto! Mas eu não gosto da coisa normal.”*

*Yury nem sempre trabalhou com decoração. “Cara fui trabalhar na farmácia com meu pai, fui peão, fui fazer curso de doma de cavalo, trabalhei com doma de cavalo, adoro cavalo e fui fazer doma com os amigos, mas é uma doma diferente, racional, você não monta no cavalo, nem nada, só vai montar no final. Depois disso montamos uma fábrica de pão. Começamos fornecendo fermento para toda Curitiba, era uma empresa familiar, foram uns três anos em função disso. Daí encheu o saco de ficar preso, atender panificadora, restaurante e abrir área para fazer tudo isso. Meu pai também montou uma rede de oficinas mecânicas. Desde o começo aprendemos a fazer várias coisas (ele e os irmãos) todos nós tivemos cursos de música e dança, todos, meu pai achava que para ter uma boa visão de mundo tem que se ter certa sensibilidade, e a dança e a música fazem parte disso. Tudo isso mostrava rigidez, tinha-se que cumprir metas e alcançá-las. Hoje dentro da minha profissão eu faço tudo, não tenho medo, entro no meio da obra, se tem que mexer, tem que quebrar, não vou somente para inspecionar, marcenaria é a mesma coisa. A coisa foi crescendo, me chamaram para fazer um trabalhinho, fui, um restauro, fui. Comecei em Santa Catarina porque eu tinha um estagiário e a irmã dele morava lá, e ela queria que eu fizesse o apartamento dela. Comecei a fazer e no meio do trabalho surgiram mais três clientes, a coisa foi aumentando em um vapt-vupt. A coisa foi se alastrando. Mas o que mais sempre me atraiu foi o móvel, gosto de desenhar móvel, adoro. Na escola técnica, na formação, a primeira peça que fiz um banquinho sem prego somente com encaixe. Gosto muito dessa construção primária, fiz esse banquinho, pensando em um banquinho para pescar. Leva tudo desmontado, chega na hora e encaixa, a base dele são cavilhas e esse encaixe com fenda. Eu sou um cara hiperativo, você não tem noção o que eu sofria na escola, na escola técnica, eu fazia o meu trabalho, eu vendia trabalho para os outros, dava cola para os outros e minha equipe era a mais bagunçada que tinha. Cheguei a ganhar um prêmio na escola técnica, viajamos o Brasil, com uma casa automática, isso em 1972. Uma casa automática onde a parede sobe sai um sofá de um lugar que se transforma numa mesa... na época ninguém fazia isso, uma coisa super arrojada. Os professores viviam em cima de mim porque não sabiam como trabalhar com isso, com essa minha hiperatividade. Na prova os alunos sentavam aqui e eu sentava lá caso contrário ia ajudar todo mundo, e mesmo assim passava a cola para todo*



*mundo. Despertou-me essa coisa de fazer móveis lá com eles, depois fui brincando, restaurando móveis em casa, fiz curso de restauração fora do país, fui buscando conteúdo, estudando fora. Cheguei nesse meio, trabalhar com design é muito sofrido, eu tenho um nome sou bem reconhecido, em Curitiba não sou porque santo de casa não faz milagre.” Yury conheceu o dono de uma das lojas com quem trabalha hoje na época em que vendia fermento, o proprietário na época possuía uma panificadora, “via ele atrás de um monte de lenha matando rato com a espingarda de chumbo. Jamais iria imaginar que teria um vínculo com ele assim. Todo pessoal de chão de fábrica, mestre marceneiro brincam que designers são todos metidos, ficam somente na parte de cima, eu mostro o que tem que fazer, tiro, lixo, eles ficam abismados, mesmo os proprietários, de ver como é a minha integração. Não é você desenhar no papel e não saber, eu fui aprimorando, fiz alguns cursos de ergonomia em Milão, então você vai aprimorando, montando toda a sequência do móvel, do mobiliário, eu acho legal isso”.*

O arquiteto já teve diversos móveis publicados na revista do Núcleo de Decoração do Paraná, participa rotineiramente de feiras do setor moveleiro. “As feiras onde eu mostro meu trabalho pautam-se em um consumo mais diário, não um consumo conceito. Uma das maiores feiras do país se não me engano a terceira ou quarta mundial, é a feira de movelaria Abimad”. Quando o assunto é “design conceito” o sul fica atrás, afirma que a maior venda desse tipo de trabalho situa-se no Nordeste. Nesse tipo de feira Albretch costuma apresentar os móveis de maneira diferenciada “porque na venda eu já monto todos os ambientes para os clientes, cores de tecido”. Segundo ele o representante “não tem essa visão, ele te dá o catálogo e ‘se vira’. Não querem nem saber, não mostra o que pode fazer, o que não pode, o que pode surgir e montar, então eu dou um enfoque diferente e todo esse explicativo eu passo para o cliente” nesse sentido o simples catálogo não permite o vislumbre das possibilidades plurais dos objetos combinados dentro de um ambiente, o arquiteto é quem mostra os níveis de significação combinatórios para as coisas. Não somente para os móveis vendidos, ou expostos em feiras, mas também quando desenvolve um projeto decorativo para alguém tende a aproveitar o que já existe na casa ao alocar em novos contextos. “Meu trabalho sempre digo para os clientes ‘é que você possa crescer coisas na decoração, nada é fixo’. Às vezes tem coisas que ninguém dá nada, pego uns pratos que eram da bisavó, da avó e enquadrando eles, dou uma outra visão e todos ficam abismados. O brasileiro hoje não

*tem história, nós somos um país novo, dentro desse país novo não tem história, um legado de família, ninguém guarda nada. Lá fora todo mundo tem história de família. O único pessoal que guarda muito é um pouco mais o pessoal de cultura portuguesa. Tenho as coisas da minha bisavó do lado paterno que é austríaco e do lado materno que é italiano, temos muita coisa guardada. Sou o primeiro filho do lado do meu pai, e como tenho um pouco de ascendência judia, recebe-se o nome de toda a família, se recebe o sobrenome de todos os avós, então eu carrego um nome enorme. Dentro disso eu aprendi muito, sei histórias de todo mundo”. Esse conhecimento que passa não somente por todas as diferentes experimentações que fez em sua carreira, juntamente com o histórico familiar plural são capitais em sua maneira de atuar como profissional. “Com todo esse arsenal de histórias e coisas que eu tenho, é muita informação na mão, e trabalhar com isso, jogar para o móvel, acaba sendo uma explosão de material. A minha cadeira é uma coisa bem diferente, não sou um classicista, não sou um modernista”.*

Afirma não ter atingido uma identidade, um estilo, “*porque vou do clássico ao moderno. Hoje no design não posso fazer uma coisa pelo orgulho de dizer ‘fui eu que fiz’. Eu tenho que ser um designer que venda. Qual é o conceito do designer hoje, ele se lança como o ‘the Best’, mas a fábrica não vive do ‘the Best’, a fábrica vende 1% do ‘the Best’, a fábrica vive do dia-a-dia. Porque as fábricas não tem design? porque todos vão lá para vender um conceito, e a fábrica quer vender um produto. Ela precisa de produto, eu tive na minha mão 20 fábricas, acho um exagero, dá para se trabalhar com isso, mas você vive em função deles o dia todo. E eu não gosto somente de desenhar, eu gosto de ir para o chão de fábrica, gosto de tratar com o marceneiro chefe montar o produto, na hora que ele está montando o produto gosto de estar junto que sempre vai dar uma mudança. Não dá para seguir a coisa do desenho, o papel aceita tudo, mas na hora da máquina tem que ver o aproveitamento, tem que ver tudo isso. Então eu estava me desgastando muito, hoje estou com 10 fábricas, quero diminuir para 4 ou 5, mas não consigo, porque sempre vem uma fábrica e me pede ‘faz uma coleção’. Eu não consigo largar o filho e deixar, eu quero ver, quero ver montado, gosto de estar junto, desenvolver a venda com o pessoal”.* O conceito estaria diametralmente oposto à venda segundo ele, um objeto comum se contrapõe ao objeto de conceito, que tenta trazer a unicidade de quem projetou, destacando-se do “dia-a-dia”, atrela-se ao atípico.

A maneira com que Albretch trabalha com as fábricas é de vender o projeto e não ganhar royalties sobre ele como ocorre com vários designers. *“Eu vendo projeto, eu faço um esboço da peça, um esboço a mão, nesse esboço a mão ele (proprietário ou representante da fábrica) escolhe e depois que vou fazer toda a parte técnica do mobiliário, acho mais prático, então vendo o projeto. No royalties se vender vendeu, se não vender você toma na cabeça. E graças a Deus todo produto meu vende. Eu prefiro vender o trabalho do que royalties. Lá fora não tem essa brasilidade, essa forma de querer ganhar dinheiro dos outros. Minha conduta é essa, não há nenhuma instituição que dirá o que vai ser feito e o que não. O cliente tem que vender.”*

Sobre o chamado design autoral Yury afirma que acha interessante para se projetar *“mas é passageiro isso, você tem que ter alguém que invista em você direto. Hoje a cunhada da Maria (se refere a Gisèle da Lin Brasil, ver próxima entrevista) ela fez um trabalho legal sobre Sergio, mas nem todo mundo vê isso. A maioria quer explorar o nome, não querem divulgar o trabalho. E não leva a nada. Depois a peça que vale 50 vai valer 1000. Quer cobrar beleza, mas não é assim”*.

Yury contou-me na festa de comemoração da loja, quando o conheci, que seu sonho de consumo era comprar uma poltrona Mole, mas que não pagaria o valor, retomei o assunto na entrevista, *“eu queria ter uma Mole em casa, mas não pago isso”*, o motivo ele explica *“o que vale é a assinatura, o que está sendo cobrado é a assinatura. Ele (Sergio Rodrigues) é o pai do modernismo brasileiro. Admiro os trabalhos dele, acho um trabalho muito bom, mas nem todo mundo tem alcance. Ai fica como isso, essa hiper valorização? Para ele é legal, para família ele deixou um legado, acho legal isso. Ele vai deixar uma renda para o pessoal por mais cinquenta anos, dá mais duas gerações, mas e aí? Terminou”*. Cito o exemplo das cadeiras de Charles e Ray Eames que em uma loja é feito sob a medida, cores e texturas segundo a autorização da fábrica original que custa o quádruplo do preço de uma peça produzida sem esses parâmetros por uma fábrica qualquer, o arquiteto rebate *“nem todo mundo tem dinheiro para comprar medida. Eu quero ver agora essa mudança que esta tendo no Brasil como vai ficar o mercado. Em janeiro na feira Abimad, nós sentimos uma mudança muito grande, não somente nós, mas todos os fabricantes. Quando vendiam  $x+1$  agora venderam  $x-1$ , como trabalhar com toda essa mudança? Tem que fazer um material hoje que agregue várias coisas, mas com um valor baixo. Então para você ter uma ideia, uma peça de 150 reais, para ele*

*poder pagar todos os custos, terá de calcular no mínimo 2.5 (vezes o valor), a peça vai custar 375. Tem o que? tem agregado lojistas, aluguel, água, luz, todas as despesas que tem dentro. Para que o lojista tenha 20% de lucro com impostos e tudo. O cara não está ganhando tanto assim, então o que eles fazem? a mesma peça eles majoram 3.6 (vezes o valor). Daí vai dar um overprice e quem compra? Ai vão dizer que o designer é um bosta, não tem criatividade, mas não é, o preço alto acaba! E ai você fica como?"* O mercado nesse caso entra dentro do discurso da acessibilidade. A assinatura, com efeito, seria responsável pelo acesso velado e um distanciamento da massificação.

Esse acesso velado a objetos de design autoral, juntamente com a assinatura assemelha-se a algumas questões que dizem respeito à arte. Quis saber como arquiteto enxerga essas questões se ele vê como um tipo de arte. *"Cara, você criticar o trabalho dos outros é fantástico, você estar na pele da pessoa no momento em que ela fez, eu acho muito difícil. Não dá para dizer, tem aquela mesa lá, é fantástico, não acho arte, mas é comercial, é bonito e tal, o conjunto todo. Tem gente que acha arte, tem quem ache que não, é difícil você dar opinião sobre um trabalho. Todo trabalho é uma arte para você desenvolver, essa cadeira aqui é uma arte para você desenvolver, tem um histórico sabe, a produção toda e quem está fora não percebe tudo isso."* Traça um comparativo entre a concepção de um quadro e uma poltrona, *"o quadro você parte de um esboço, de um rabisco e vai chegando a uma conclusão, a mesma coisa a poltrona, você parte de um rabisco e vai chegando a uma conclusão. Então sabe, é ingrato você falar para o cara que não é arte ou é arte, é difícil você tecer um comentário sobre isso, sabe, cada um tem um trabalho. Os esboços do Sergio Rodrigues são fantásticos, o trabalho dele é esmeradíssimo"*.

Segundo o arquiteto o diferencial estaria na primeira peça, pois essa condensaria o esforço de concepção, *"o trabalho, a técnica de produção. Vamos considerar a cadeira Mole do Sergio Rodrigues, é um ícone, é o que mais se conhece dele, por que ela tem toda uma historia uma concepção para você chegar naquele denominador, quando uma coisa dispõe de muito tempo, é um torneado, uma parte prensada de madeira, um encaixe... É uma arte, a primeira peça que ele fez é uma arte"*. Somente a primeira peça, perguntei. *"É, aí as outras são reproduções"*. Argumentei que existem as poltronas Chifrudas, numeradas e com produção limitada (42 no mundo) que se assemelham a gravura, *"Eu não tenho uma concepção assim, pode ser ate, vamos dizer que seja 1/42, 5/42... Acho que é uma*

*visão particular, é difícil eu estando envolvido no meio, fazer uma crítica contra, sabe, um companheiro, é difícil, você está se expondo e ser criticado, é complicado. É aquilo se eu falar que as cadeiras do Sergio Rodrigues e o Aristeu são uma porcaria, não são! Tudo tem uma concepção, tudo se trabalha, tudo é uma arte. Pessoal acha que é só chegar aqui, abrir a tela do computador e faz, não faz e pronto, cara, não é assim. É a ergonomia, é a forma, são tantos por cento que vai de preenchimento numa almofada, é a textura do couro, do tecido. Não é assim, chegar e fazer".* Volta em seguida sua explicação para a comparação entre um móvel e um quadro, no que diz respeito à extrema dificuldade de concepção *"é um estudo profundo, é a mesma coisa que pintar um quadro, deixa de ser uma coisa comum. A primeira peça é uma arte, é um objeto que você está fazendo para chegar naquela concepção, não importa o que seja. É um estudo, parte-se de um rabisco, de uma linha, a partir de uma linha você vai brincando"*. Em outras palavras a ênfase na primeira peça, se dá por conta que o inventor colocou suas mãos nela, recebe certa aura no momento da criação, no melhor sentido Bejaminiano. Não somente, Yury enfatiza a semelhança dos processos de concepção de algo que é considerado arte como um quadro e os relaciona com um móvel que passa pelas mesmas capacidades intelectuais no momento de invenção.

Existe também a questão comercial da arte como investimento, *"a visão que se tem da arte hoje é como um investimento. E as pessoas não veem uma cadeira como um investimento, porque vai gastar, vai quebrar, a pessoa não vê isso"*. Contrastei essa afirmação com alguns discursos que ouvi de alguns interlocutores, que ao comprar uma poltrona de dezoito mil reais é possível revende-la por um valor mais elevado com o passar do tempo. *"Não tem como vender mais caro, é irreal cara!"*. Ele aponta nesse momento para um tapete Persa que decorava o chão do escritório, *"para fazer isso aqui não é fácil, você já viu como é a construção disso? O cara faz um tear, ele viaja com esse tear no deserto para cima e para baixo, tem que ter uma mão pequena, por isso que eles falam que são as crianças que fazem isso aí, sabe, tem toda uma história. Cara, não tem um ponto igual o outro se você for ver, é uma arte. Mas você vai pagar 200 reais, 100, 1000 reais por uma peça e você vai conseguir vender essa peça aqui por mais? Não vende nunca!"* Argumentei que certa vez conheci um vendedor de móveis do Sergio Rodrigues que também fora vendedor de tapetes Persas e que dentro desse mercado, segundo ele, quanto mais

gasto e antigo for o tapete, mais valor atingirá, Yury foi lacônico: “*Esse tapete tem mais de 500 anos*”.

De forma concisa, a opinião do arquiteto contrasta-se de diversas opiniões *mainstream* que encontrei em meu campo. No que diz respeito à maneira de se trabalhar sem royalties, mas sim com a venda integral de seus projetos. Contrapondo-se, com efeito, a noção de conceito, nesse caso opta por assumir uma postura de criar móveis para o “dia-a-dia”, dentro de seu próprio conceito. Nessa noção, o mercado está mais alinhado com a ideia de cotidiano e com o fato de ser comum. Já o que possui conceito mais acentuado, não seria o *best seller* de uma fábrica.

A ideia de arte como investimento, para Yury, não se aplica aos móveis porque estes estão sujeitos ao uso, dessa forma, à deterioração, ao passo que, não deixa de reconhecer o virtuosismo estético nas peças dos grandes nomes do design. O virtuosismo criativo assemelha-se ao processo de invenção de quadros/pinturas por conta do esforço intelectual empreendido para a concepção desse tipo de peça. Como fazem parte do mesmo processo dentro do esquema classificatório do arquiteto, integram-se ao mesmo grupo. Ao pertencerem ao mesmo grupo atribui, dessa forma, o status de arte ao móvel, mas apenas a concepção primeira, a peça que chamamos anteriormente (ver entrevista com Fernando Mendes) de protótipo, as demais reproduções escapam a mão do artista e deixam de ter o efeito de unicidade conferida somente ao primeiro modelo, aquele que fez parte do processo inventivo. Nesse ponto, a noção de arte articula-se com certo consenso acadêmico e não acadêmicos, de que a reprodução retira algo que havia na peça original, sua aura. No entanto, um dos pontos de ineditismo aqui, está justamente em colocar uma poltrona no mesmo patamar de um quadro, mas não para afirmar que poltrona e quadro estão em mesmo patamar enquanto arte, mas com semelhanças em sua gênese, como processo e esforço do intelecto.

#### **Capítulo 4 - Lin Brasil - Licenciante de Sergio Rodrigues.**

Neste capítulo apresento uma conversa com a proprietária da empresa Lin Brasil, responsável pela retomada do trabalho de Sergio Rodrigues. Entrevista que em grande medida compila diversos assuntos do qual tratei ao longo de minha pesquisa. Em seguida busco analisar e relacionar de maneira conclusiva os diversos temas e classificações tratados a partir das observações em campo juntamente com a voz dos interlocutores.

**Palavras-chave:** 1. Arte 2. Direito Autoral 3.Reprodutibilidade

A Lin Brasil tem grande importância nessa pesquisa por conta do trabalho de retomada do nome de Sergio Rodrigues no campo do mobiliário. A empresa foi citada amplamente ao longo de meu campo, sabia que quando conseguisse uma entrevista com a proprietária teria declarações muito ricas com um ponto de vista diverso do que fora tratado até o momento, é o que veremos a seguir.

#### **4.1. Lin Brasil – Retomada do trabalho de Sergio Rodrigues e questões de direito autoral.**

Entrevistei Gisèle Schwartsburd Proprietária da Lin Brasil, empresa que detém parte dos direitos dos móveis de Sergio Rodrigues. A empresa foi responsável por reeditar o trabalho de Sergio Rodrigues a trazer grande visibilidade para o designer meados dos anos 2000. O site do instituto (2015) Sergio Rodrigues demarca esse momento na biografia do designer:

Em 1999, outra exposição no shopping Rio Design, no Leblon, chamou a atenção de uma empresária de Curitiba, Gisèle Schwartsburd. Logo depois de visitar a mostra, Gisèle entrou em contato com o escritório de Sergio e disse que queria fazer uma visita para conversar. Ela tinha ficado encantada com os móveis dele e queria saber por que não fabricavam mais. Ao chegar lá, disse que o pai tinha uma fábrica de móveis em Curitiba e ela era sua representante no Rio. Vera Beatriz nunca a tinha visto antes. “A única recomendação que ela tinha era ser amiga do filho de uma amiga minha do Sion”, contou Vera.

– Quero relançar os móveis do Sergio.  
 – Mas você tem dinheiro para isso? – perguntou Vera.  
 – Nem um tostão. Mas tenho um apartamento no Vidigal. Vou vender e vou relançar os móveis do Sergio.

Vera Beatriz aceitou imediatamente, acreditou nela por intuição. Já estava cansada de peregrinar de fábrica em fábrica sem nenhum resultado e viu que Gisèle percebeu e acreditou de verdade no valor e qualidade dos móveis do Sergio.

Vários de meus interlocutores na loja em que fiz meu campo enfatizavam a importância de entrevistar Gisèle. Fernando Mendes comentou comigo que *“A Lin Brasil recolocou o Sergio no mercado depois da OCA. Ele não tinha nenhum fabricante específico não tinha nenhuma linha feita em uma escala maior e ela foi lá recuperar os projetos, botar isso em linha e relançar o Sergio no mercado. E teve um trabalho muito bom, pois realmente está super consolidado o nome dele que desde que ganhou prêmio com a poltrona Mole sempre teve um respeito com a obra dele ,*



*procura pelo nome dele, mas em uma escala maior fora a OCA, foi com a retomada da obra com as versões da Lin Brasil. Ela licenciou uma serie de modelos e durante dez anos possuiu os direitos não só sobre os modelos, mas também da assinatura, tudo que era feito do Sergio era editado pela Lin Brasil e quando venceu esse contrato é que abriu a possibilidade de eu poder... quer dizer eu também sempre, numa defasagem de uns três ou quatro anos vinha fazendo as peças do Sergio mas nunca para o mercado, era sempre uma solicitação de um cliente que procurava o escritório dele que queria ou uma peça que não estava em linha ou que fosse uma fabricação mais artesanal numa madeira especial, aí fomos desenvolvendo as peças assim nessa base. Quando foi refeito o contrato da Lin Brasil que abriu a possibilidade de eu ter o licenciamento a gente fez um contrato que tem mais ou menos uns cinquenta modelos que foi quando eu comecei meu trabalho com o Sergio. Cada um tem em média 50 modelos.”*

Aproximadamente um ano depois de diversas ligações e algumas conversas por email consegui entrevistar a proprietária da empresa licenciante de Sergio Rodrigues, que possui uma atribulada agenda. Gisèle recebeu-me no escritório da Lin Brasil localizado no bairro Bigorrilho em Curitiba no dia 09 de junho de 2015.

Apesar de algumas das informações estarem disponíveis na internet de como aproximou-se de Sergio Rodrigues quis saber, segundo ela como tudo aconteceu. Gisèle conta que era bailarina e fez três anos de desenho industrial na UFPR, fez parte da primeira turma, “*então não caí de paraquedas, porque as pessoas acham que tive uma ideia que veio do nada*”.

A exposição em que viu o trabalho de Sergio Rodrigues no shopping Rio Design Center não foi a primeira vez que teve contato com o trabalho do designer “*Mais ou menos tinha (visto), é que a gente não tinha bibliografia eu não me dedicava a isso. Dedicava-me as artes em geral, estudava as épocas... Não tinha chegado na Bossa Nova ainda. Estava no teatro musical brasileiro até 45, mas sempre gostei da Bossa Nova, tudo que envolvia Bossa Nova, dessa época, Jovem Guarda, etc. Então eu já tinha visto, quando me deparei com a exposição todas aquelas cadeiras eu já conhecia. Era a história da cadeira brasileira, então tinha desde estilo dona Maria até os dias de hoje, dias de hoje digo, o último era Carlos Motta na época. O Carlos Motta ainda se encontra em uma loja no Rio, que eu gostava e achava super charmosa, mas o resto estava fora de vitrine. Por exemplo Tenreiro, você sabe, já viu em algum lugar, mas quem não é do meio que fica ligado*

*em cadeira, na história, em museu, design das cadeiras, não lembra, não liga o autor a obra. Aí eu via as do Sergio também, e me fiz essa pergunta ‘poxa por que essas cadeiras não estão à venda nas lojas?’ Por que no Rio Design Center que era um shopping Center de design, só tinha móvel italiano na época e aí os móveis de estilo brasileiro, brasileiro gosta de um móvelinho de estilo, é complexo de vira-lata né? De alguma forma ele quer se sentir rei, rainha, príncipe... e aí eu fiz essa pergunta por que ninguém vende? Ninguém sabe? E aí algo dentro de mim soprou ‘se ninguém faz, faz você!’, é isso que me moveu. O resto foi consequência, eu vender o apartamento para investir nesse projeto ...”. Ela precisava do capital inicial para investir e como a família não deu apoio na época vendeu o apartamento. “Por dez anos eu fui a única licenciada do Sergio. Isso foi muito importante para mim para projetá-lo. Porque as pessoas às vezes não entendem muito de marketing de como fazer as escolhas que temos que fazer para pegar um mercado top. Tem que escolher não vender tanto, vender menos, só que para um público mais selecionado. Porque eu sabia que ao lançar os móveis de Sergio eu não podia dizer para as pessoas ‘olha isso daqui é maravilhoso, olhe que fantástico’, porque o arquiteto, o especificador não aceita que você fale isso. Eu tinha que esperar eles acharem por si próprios, e foi o que aconteceu. Durante cinco anos a coisa ficou bem morna, até que fizemos a exposição em Milão e a coisa estourou. Estourou no Brasil, não foi nem muito no exterior, mas no Brasil.*

*Os arquitetos, os grandalhões famosos de São Paulo, chegavam na DPot (loja de design) e falavam ‘Ihhhh Deus me livre isso daqui não quero nem de graça, tem teia de aranha’, era assim que eles falavam.” Nesse caso temos um período de reaceitação ou tempo para que as pessoas absorvam o estilo, incorporem um gosto ou um tempo de maturação como diz ela, “Tive uma grande ajuda que foi a Dpot, que ao mesmo tempo abriu uma loja de design brasileiro. Foi uma vitrine, eu falei ‘o que tem que fazer é colocar nas melhores vitrines do Brasil o Sergio Rodrigues’ e esperar, tem uma época de maturação o produto. Teve um tempo para ele começar a girar”. Explica o processo ao citar o designer Jader Almeida que apesar de mais jovem também figura entre os nomes “referência” no design brasileiro, “você põe um produto em loja, até começar a girar em média é de um a dois anos. Um produto novo, um produto Jader Almeida, você não põe na loja e começa a vender, por mais que todos fiquem esperando qual a novidade do Jader. Ele tem que entrar em showroom, o especificador vai ver, vai especificar aquele produto vai trazer cliente,*

*que vai comprar, isso da aproximadamente um ano e meio dois anos, nesse processo.” E é necessário nesse tempo esperar “você tem que ter um gás para se manter nessa época. Por isso que dá cinco anos, cinco anos é o tempo para estourar Sergio Rodrigues, ai começou a vender mesmo”.*

De acordo com as informações acima, o objeto deve percorrer uma série de rotas sociais pré-estipuladas para que atinja o nível de retorno esperado. Essas rotas e redes atuam como projetores que visam autenticar as peças. Um jogo de exibicionismo mudo por parte de quem produz, pois, pelo processo de repetição em espaços demarcados as coisas devem fazer com que o arquiteto e especificador façam a projeção. Não se pode dizer que algo é bom, “o arquiteto, o especificador não aceita que você fale isso”, nesse jogo de incorporação ao gosto vigente são esses profissionais quem darão o certificado de oficialidade de que algo é bom e deve ser incorporado nos padrões de decoração.

Gisèle define o trabalho que fez de “*slow marketing*” atrelado ao discurso da tradição e importância do trabalho do designer. “*Então foi necessário a gente fazer esse marketing um pouco mais slow marketing, soft marketing para que os profissionais redescobrissem a obra do Sergio, e foi isso que aconteceu. Nessa época eu tive que segurar um pouco a família. Porque ai começa ter um assédio muito grande para com o Sergio e a Vera. Veio a Saccaro querendo fazer peça, veio a Schuster, só para ter o nome, não é porque quer desenvolver um trabalho com a obra do Sergio para que ela tenha projeção nacional e internacional. Porque eu acho que o Sergio tem cabedal para estar presente entre os maiores designers de mobiliário do mundo. Tem uma história, tem um estilo, ele consegue ser original no que ele fez, tem um pé forte no Brasil, na história do Brasil. Então acho que isso da a ele esse direito de estar entre os grandes. Nos livros de design, história do design, não existe design abaixo do Equador. Existe somente na Europa, Estados Unidos para cima. Uma das minhas missões é abrir o mundo para o Sergio, nós temos artigos maravilhosos em varias revistas internacionais, mas ainda não faz parte dos compêndios, um dia fará. A gente vai quebrando barreiras, por exemplo, tem um anúncio de um apartamento aí que aparece a carinha do Jayme Bernardo (arquiteto Curitibano), ele nunca entrou na loja para comprar uma Mole, mas está lá no anúncio para vender o apartamento. Não sei se foi ele quem pôs, mas está lá 3D. Já está quebrando barreiras. O mais difícil é o sul do Brasil que é muito careta, muito cafona. Agora que está começando a melhorar.”*

Ela revela que não gosta de tudo com relação ao trabalho de Rodrigues. *“Não existe designer que você goste de tudo que ele cria. Você sempre irá gostar mais de uma peça, de outra. Eu, no começo não era tudo que eu gostava do Sergio, e até hoje não é tudo que eu gosto, que eu colocaria na minha casa, apaixonada. Mas eu aprendi a gostar mais de outras coisas que antes eu não gostava, por observação. Quando você vê a peça fisicamente, você atenta aos detalhes, os encaixes da madeira, a sensualidade do redondo da madeira. Algumas características da obra dele que me atraem muito e aí eu fui gostando mais e mais de outras coisas que eu não gostava. A poltrona Mole às vezes é difícil, mas a gente vai conquistando os corações e as mentes aos poucos.”* Não seria um processo semelhante que ocorre com o dito período de *“maturação”*, um processo de *“aprender a gostar”*? Pois Gisèle salienta que aprendeu a gostar do que não gostava quando passou a perceber mais detalhadamente certas características dessas peças em uma visão microscópica. Quando encontramos certos artigos sobre essas peças dá-se também atenção aos detalhes e encaixes da madeira, acabamentos. A pedagogia envolvida na exibição das lojas, em grande medida, salienta algumas dessas características. O processo de entendimento que passa pela valorização dos detalhes leva a aceitação tolerante ou até mesmo ao *“gostar”*. A própria entrevistada argumenta sobre os *“encaixes de madeira, você ter uma peça cônica escavada encaixada em uma peça fusiforme, olha a complexidade”*.

Com relação a escolha da exibição do showroom das lojas ela esclarece *“é um pouco na parceria com os lojistas, o lojista também escolhe o que ele quer mostrar no showroom, não adianta eu querer que todo mundo tenha um showroom completo como...”* a loja do meu trabalho de campo. O fato de possuir um contato direto com esta loja em específico, pois a proprietária é casada com o irmão de Gisèle, possibilita que ela envie muito material para o local. Eles deixam os lojistas com certa liberdade *“porque são lojistas classe A, cada um conhece sua praça, sabe o que pode o que não pode fazer. Não interferimos muito. Exigimos um showroom mínimo que são dos clássicos do Sergio Rodrigues: Mole, Diz, Oscar, Kilin, Banco Sônia, Banco Mocho, Cadeira Lúcio. Então é um pacote dos clássicos, isso aí a pessoa tem que ter”*. As ilustrações exibidas na parede são escolhidas por uma empresa de design terceirizada, e são renovadas depois de certos períodos.

A Lin Brasil hoje trabalha somente com o trabalho de Rodrigues. *“No começo iria fazer vários, Tenreiro, ia fazer Boal, Zalszupin, eram vários. Eu iria pinçar*

*algumas peças de cada e iria fazer uma coleção. Mas quando me aprofundei na obra do Sergio, ele lançou o livro porque minha ideia foi antes do livro nem sabia que iria ter o livro do Icatu (empresa seguradora que publicou o livro). Vi que era tão intenso, eu não tinha a fábrica, e que só a obra do Sergio já valia, deixa para os outros, não vou querer fazer tudo".* A proprietária argumenta que sua proposta é diferente de outras empresas que produzem móveis e querem ter diversos designers em seu catálogo *"a minha proposta, por mais que custe caro, sempre foi que por mais que o profissional liberal com três ou cinco anos de formado pudesse comprar uma poltrona em dez pagamentos. Esse sempre foi meu parâmetro, não era por um preço absurdo, tanto que no começo eu usei eucalipto, porque eu tinha preocupação da madeira sustentável, replantada cultivada, mas eucalipto não presta, não dá uma bom acabamento"*. Nesse momento questionei sobre como se chega aos valores, transcrevo literalmente esse fragmento de perguntas e respostas abaixo para melhor entendimento:

**Gustavo: E como a Mole chega a atingir esse valor hoje. Não sei se em dez prestações hoje conseguimos pagar uma Mole, talvez alguma outra do Sergio.**

Gisèle: Uma Mole dá para pagar...

**Gustavo: Quanto está a Mole 18.000, 19.000?**

Gisèle: Não, acho que não chega, nem sei quanto está na loja.

**Gustavo: Na última vez que consultei estava em torno de 18.000 mas iria subir...**

Gisèle: Dez pagamentos de 2.000. Imagina que você tenha um salário de 6.000 durante dez meses você vai pagar 2.000. Ou você vai economizar e vai na liquidação, todo ano tem um bota fora das lojas. Todo ano tem, agora acabou de ter, tem duas Moles para vender que você consegue comprar por 9.000, 10.000. Às vezes tem ponta de estoque, com o cliente final de vez em quando dá alguns problemas que você não sabe. O cara resolve implicar com o cheiro do couro. O que eu tenho a ver com o cheiro do couro, não sou curtume. O cara compra uma poltrona com couro e aí não quer que tenha cheiro de couro? Até uma bolsa Hermès tem cheiro de couro e os chineses fazem um couro artificial onde põe cheiro de couro.

A ideia que permeia a compra desses móveis é justamente a de investimento, fato que justifica uma compra em diversas parcelas. Como a própria proprietária da Lin Brasil afirmou acima *"Tem que escolher não vender tanto, vender menos, só que para um público mais selecionado"*. Ao não vender tanto haverá uma circulação velada e controlada desses objetos. A difícil acessibilidade alia-se com a justificativa

do investimento. Um de meus interlocutores na loja revelou-me que um casal de clientes classe média juntou dinheiro por certo tempo para decorar a casa com móveis de Sergio Rodrigues, por entenderem que a compra fazia parte de um investimento, por valorizarem certas características construtivas e formais desses móveis.

Dentro desse processo de legitimação dos móveis o site da Lin Brasil, quando clicamos “onde encontrar”, exhibe uma vasta lista de estados brasileiros e de países como: Canadá, Estados Unidos, Estônia, França, Índia, Itália, Reino Unido (Inglaterra), Singapura, Uruguai. Quis saber como foi o processo para conseguir tantos países nessa lista. *“É, mas aí a gente já colocou um pouco demais. Porque às vezes a gente coloca um arquiteto que comprou para algum projeto na Índia. Não é assim, a gente já vendeu para esses lugares, não quer dizer que a gente venda sempre. É um pouco para mostrar que mandamos para o mundo todo, Singapura, mas ainda não temos um showroom, queremos que tenha um showroom lá, mas ainda não temos.”* Desta maneira ao exibir a informação de que esses móveis estão em diferentes países, constrói-se em certa medida uma biografia oficializada do móvel, oficializada porque se escolhe os elementos valorativos que irão fazer parte das informações agregadas à peça, informações que devem modificar o entendimento (para melhor) após serem divulgados.

Gisèle retornou, na época em que fiz a entrevista, de uma exposição que organizou sobre Sergio Rodrigues em Milão, ela afirma que a exposição *“Foi ótima. Todos já conhecem o Sergio, não é mais novidade para ninguém, mas sempre é muito bem vindo”*. Afirma que não existe muita diferença na maneira como se enxerga e se vende a obra do designer em Nova Iorque ou na Itália por conta do “mundo globalizado”. Gisèle concedeu-me um catálogo da exposição em Milão, fartamente ilustrado com fotos (mostrando variações no design da poltrona Mole, por exemplo) e desenhos do designer, o catálogo apresenta Rodrigues a partir de um texto de Adélia Borges (autora sobre livros de design) e ao final apresenta a empresa Lin Brasil, cita a fala de Schawartsburd (2015):

“For a long time I had not been next to the armchairs by Sergio Rodrigues. I once again was under the spell of his Brazilian essence, the Brazilian culture embodied in a piece of furniture of modern design, fashioned in solid wood, the joints, and the sensuous and curving lines. However there was no place where I could

buy one of his creations. At the time, the market was dominated by globalized design, and the master's genius was completely out of reach."

No discurso é notável a separação que se faz entre o mundo globalizado e os grandes mestres "locais". A ênfase que se dá na "essência de brasilidade", serve como contraposição ao cenário global, é na essência dessa contraposição que talvez resida a originalidade que se pretende passar frente ao cenário global, para em seguida globalizar o mestre local, uma dialética que possamos chamar de "glocal" (CANEVACCI, 2011, p.23).

Ela deixa claro suas pretensões de colocar o trabalho de Rodrigues no cenário global e por esse motivo, a Lin Brasil mantém foco exclusivo no designer *"eu não comercializo ninguém mais, nem novos nem velhos (designers). Porque tem que ter uma dedicação e o designer tem uma expectativa de venda, de estar em tal loja, e você chega lá e o cara fala assim ' não gostei'. Ai você não pode falar para o designer que 'fulano não gostou' ele vai achar que eu que não soube vender o peixe. Então o peixe do Sergio eu sei vender muito bem, e eu não sou gananciosa, não tenho mais vontade de começar coisas novas, nem ser a maior do mundo. Eu quero continuar fazendo o trabalho do Sergio Rodrigues, porque quero colocar o trabalho dele no cenário do design internacional. Esse é meu propósito, no Brasil já consegui. Acho que meu trabalho foi super importante até para o surgimento de um design brasileiro mais efetivo."* Declara que antigamente as fábricas não sabiam direito o que era design, apenas iam para feira de Milão para copiar e produzir no Brasil.

Quando se fala de processo produtivo, principalmente nos moldes aqui apresentados é natural falar de original e cópia. Rodrigues ao longo de sua história teve alguns problemas com plágio, e a Lin Brasil ao licenciar o designer também passou por alguns problemas semelhantes. *"Eu tive com a fábrica anterior a Solos (fábrica Solos Brasil que produz móveis de outros designers como Jader Almeida, por exemplo), que fez um monstrinho da Diz, uma poltrona deturpada, quando saí de lá. Porque as fábricas às vezes se beneficiam também por estar fabricando Sergio Rodrigues. Ele - o fabricante – não sabia para onde ir, queriam vender para Tok Stock, para Etna e vender Sergio Rodrigues. Você não consegue numa mesma produção ter dois tipos, duas qualidades. Ou você tem duas fábricas, uma faz uma coisa, outra faz outra, mas dentro da mesma produção... então começou a baixar muito a qualidade dos móveis do Sergio, fui obrigada a procurar outra fábrica. Num*







Figura 4.1.2 – Do lado esquerdo a poltrona Diz de Sergio Rodrigues, do lado direito a suposta cópia.  
FONTE: Imagem generosamente cedida por Gisèle Schwartzburd.

O designer Jader Almeida gerou um documento comparando as curvas, silhuetas e volumes das duas cadeiras para defesa do processo de plágio (ver figura 4.1.3).

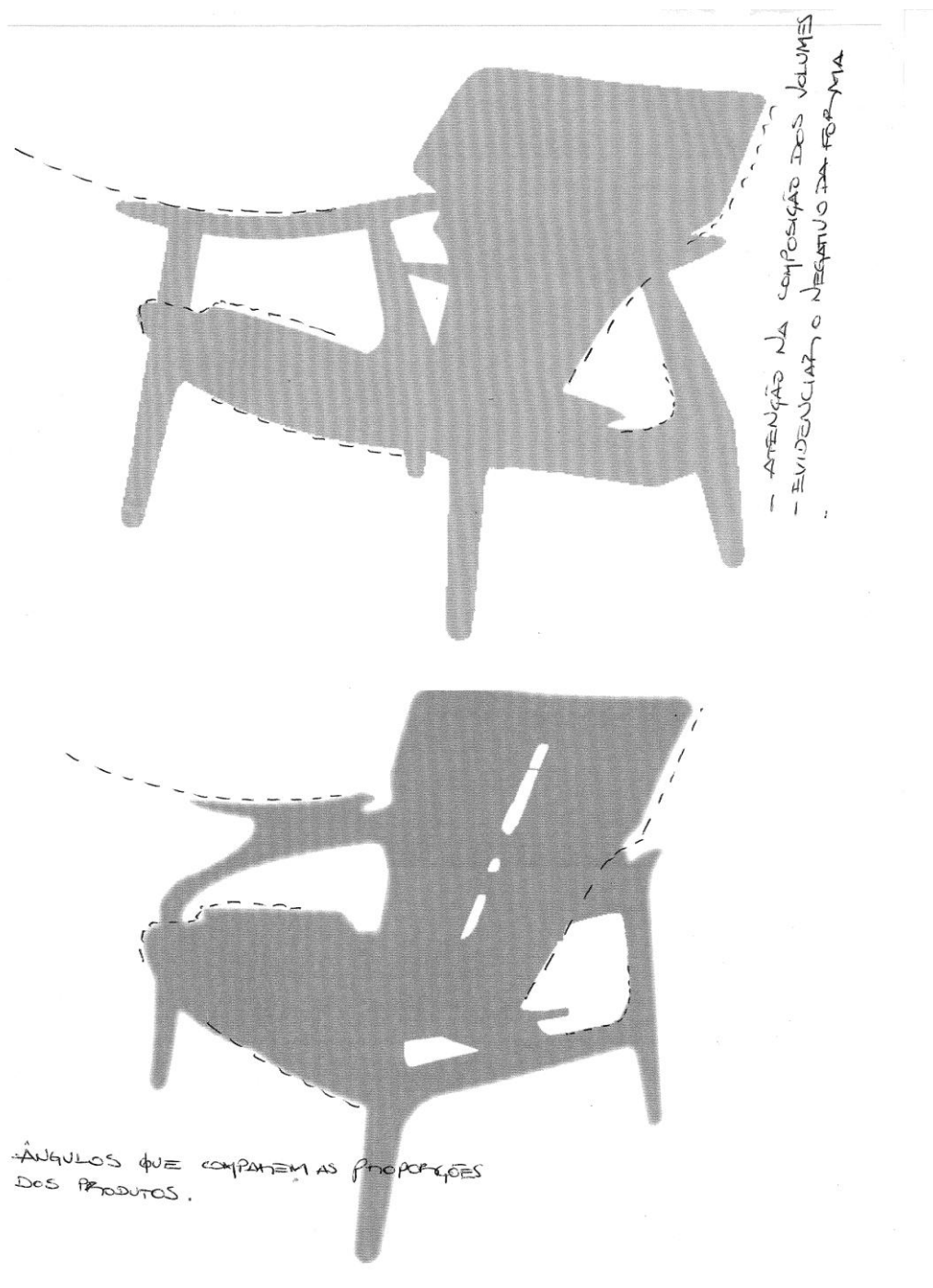


Figura 4.1.3 – Ilustração produzida por Jader Almeida para mostrar os níveis de similaridade. Utilização de silhuetas e de linhas que evidenciam e comparam a proporção dos dois produtos.

FONTE: Imagem generosamente cedida por Gisèle Schwartzburd.

*“Quando saí da fábrica ele (ex-frabricante) pegou os moldes, descarado. O Jader fez uma coisa que é um comparativo. Então as pessoas acham que se você mudou uma linhazinha, já não é a mesma coisa. Por isso que eu te digo, quantos parágrafos denotam um plágio de um livro? Quantos compassos denotam o plágio de uma música? Tem o processo todo, eles estão falando que não é cópia. Tá não é cópia, mas usou o nome do Sergio e é fortemente influenciada e depois tem a coisa ética de eu ter saído da fábrica e eles logo em seguida terem feito essas modificações somente para deturpar que não era a mesma poltrona, mas para pegar carona.”* Dentre algumas declarações que constam no processo está o de Adélia Borges que por ampla atuação na área do design confere propriedade nas alegações, reproduzo abaixo alguns fragmentos:

“Eu, **Adélia Borges**, [...], professora de história do design brasileiro na Faap ( Fundação Armando Alvares Penteado) e autora de recente livro sobre a obra de mobiliário do Arquiteto Sergio Rodrigues, bem como de outros livros sobre design brasileiro.; declaro para os devidos fins que conheço a fundo a citada linha de produtos , da qual Gisèle Pereira Schwartsburd [...] detém os direitos de fabricação e comercialização. Declaro ainda que era de meu conhecimento que Gisèle – Lin Brasil atuam no mercado como “Editora de Design” e que se utilizam do sistema “terceirização” para a fabricação da Linha de Mobiliário Sergio Rodrigues.

Atesto também que tomei conhecimento da existência de uma poltrona fabricada pela empresa [optei por retirar o nome da empresa] em livre comercialização durante a feira ABIMAD 2006, realizada na cidade de São Paulo em Fevereiro próximo passado, cuja forma é facilmente reconhecível como tendo sido concebida a partir dos projetos originais para a Poltrona Diz, pelo designer Sérgio Rodrigues, anteriormente fabricada pela [empresa que plagiou] sob licença da Sra. Gisèle.

[...] Declaro por conhecimento e experiência como designer e editora de design atuante há 20 anos no mercado de brasileiro que, a meu ver, este produto deteriora e abre precedente na vulgarização da obra de Sergio Rodrigues, o mais importante designer brasileiro e reconhecido criador da original Poltrona Diz, no ano de 2000.”

Anexou-se outra declaração concedida também pela designer e diretora de criação e design da empresa Dpot, Baba Vacaro. Em suma no processo se enfatiza a utilização do nome, a “vulgarização da obra” e a coincidência de linhas e formas, endossadas por figuras importantes na área do design. Segundo Gisèle o processo ainda não finalizou. Inevitavelmente essa discussão nos levou mais fundo nas questões legais e de autoria. Expliquei que quando entrevistei Fernando Mendes,

ele me contou que não registra suas peças, por conta das burocracias da lei de propriedade industrial. Gisèle rebateu *“mas é que é design ou é arte? Essa é uma discussão, propriedade industrial é: Tem um mecanismo que você faz assim (estala os dedos) a luz acende, isso para mim é propriedade industrial. Direito autoral é outra coisa, quantos compassos numa música tem de ser coincidentes para ser plágio?”* Explicou que é possível registrar uma cadeira na escola de Belas Artes no Rio de Janeiro como peça original, a partir de fotos em diversos ângulos, nesse caso seria registrada como peça artística. *“Vocês designers tem que se desprender do INPI, o ventilador do Índio da Costa de duas pás que não era o comum, que ele meio que introduziu no mercado, isso vai para o INPI, não a forma estética, mas o mecanismo, isso é INPI. O Iphonhe é plagiado e os caras entram com processos bilionários, e o que você vai fazer, não tem o que fazer. Mesmo o Jader (Jader Almeida) é super copiado hoje em dia.”*

No site do INPI temos a seguinte explicação:

“No Brasil, o Desenho Industrial é protegido através de registro, e não de patente como ocorre em outros países.

O registro de Desenho Industrial protege a configuração externa de um objeto tridimensional ou um padrão ornamental (bidimensional) que possa ser aplicado a uma superfície ou a um objeto. Ou seja, o registro protege a aparência que diferencia o produto dos demais.

Não são protegidos pelo registro de desenho industrial: funcionalidades, vantagens práticas, materiais ou formas de fabricação, assim como também não se pode proteger cores ou a associação destas a um objeto.

A legislação brasileira prevê a proteção de até 20 objetos por pedido desde que sejam variações do mesmo objeto ou outros que componham um conjunto com as mesmas características distintivas preponderantes, isto é, façam parte da mesma “família”, mantendo a identidade visual. Por exemplo: um conjunto de talher onde garfo, faca, colher, entre outros, mantenham a mesma característica ou ainda uma cadeira de escritório e a mesma cadeira com apoio para copos.

É importante lembrar que o pedido constitui apenas uma expectativa de direito. Isso quer dizer que ele será examinado e o depositante deverá acompanhá-lo até a possível expedição do título.

Uma vez concedido pelo Estado, o registro de desenho industrial é válido em território nacional e dá ao titular o direito, durante o prazo de vigência, de excluir terceiros de fabricar, comercializar, importar, usar ou vender a matéria protegida sem sua prévia autorização. O prazo de vigência é de dez anos contados da data de depósito, prorrogáveis por mais três períodos sucessivos de cinco anos. Vale ressaltar que durante o 5º ano de vigência é necessário o recolhimento da taxa

quinquenal de manutenção, ou seja, o 2º Quinquênio, conforme artigos 119 e 120 da Lei da Propriedade Industrial (LPI) – Lei 9.279, de 1996.”

O INPI difere, portanto, o registro de um objeto de desenho industrial, de uma patente. “O prazo de vigência é de dez anos contados da data de depósito, prorrogáveis por mais três períodos sucessivos de cinco anos” 25 anos. Já a lei de direito autoral (Lei N°9610) no artigo Art. 41. Afirma que “Os direitos patrimoniais do autor perduram por setenta anos contados de 1º de janeiro do ano subsequente ao de seu falecimento, obedecida a ordem sucessória da lei civil.” A lei é muito ampla e abarca desde obras literárias a esculturas, por exemplo.

Dito isso coloco literalmente uma parte do meu debate com Gisèle:

**“Gustavo: Temos o caso de cadeiras que entram em domínio público, isso é outra coisa. Fazem Charles Eames oficial e qualquer outra fábrica pode produzir.**

Gisèle: Mas não entrou em domínio público.

**Gustavo: Já entrou, deu 25 anos.**

Gisèle: 75 Anos após a morte do autor!

**Gustavo: Isso registrado como obra de arte.**

Gisèle: Mas é uma obra de arte! Essa discussão tem que ser levada para a universidade e vocês que vivem fazendo manifestos aí, para aumentar salários de professor, não sei o que lá, vão para o congresso, para votarem lei de direito autoral para o desenho industrial.”

A legitimação desses objetos como arte, conferiria, portanto, maior tempo sobre o direito das peças. Com o INPI uma peça criada por alguém entraria em domínio público ainda em vida, já com o direito autoral somente setenta anos depois da morte do autor, são diferenças brutais, principalmente quando interesses de exploração comercial estão envolvidos. A posição de Gisèle, se essas peças são arte ficou clara nesse fragmento da entrevista. Aprofundamos mais no assunto sobre como ela entende esses objetos. *“Acho que móveis de arte seriam peças únicas, com cinco, dez, como os Campana (irmãos Campana, designers brasileiros), feita uma a uma, por exemplo. Eu acho que não envolve tanto a produção industrial, ele se assemelha com uma obra de arte pelo seu ineditismo, na primeira criação, mas depois ele vira um múltiplo. Ai é que se perde a coisa do desenho industrial com obra de arte, mas quando ele alcança igual, a Mole ou a Diz que já nasceu um clássico, chegam em um nível para estar expostos em museus, peças que são*

*singulares em sua época, ela começa ter uma importância cultural de obra de arte, para mim é isso. Acho que a singularidade da Mole dentro da sua época, em sua criação a tornou uma obra de arte, mas ao mesmo tempo ela é um móvel, com uso e aí ela vira um múltiplo. Várias obras de arte viram um múltiplo, eu acho que não tira o status, a criação dela foi um ato artístico, um ato de criação artística, ao menos é assim que penso.”* Em outras palavras, ela enquadra o movimento social dessas peças para a ascende-las como arte, ao mesmo tempo, sem excluir a priori, o momento da criação que assume grande importância para a caracterização de arte. Esse *momentum* da invenção da peça que a tornaria arte estende-se pelas peças em seus “múltiplos”. *“Tem uns mais caretas, outros menos.”* Afirma ela com relação a considerar ou não esses móveis como arte. *“Tem as pessoas que vão mais pela lei, tem as pessoas de desenho industrial que acham que é técnica. Claro depende do que você desenha, um aspirador de pó não é obra de arte. Mas tem um aspirador de pó que vira obra de arte. Uma máquina da Olivetti, foi uma das primeiras marcas industriais a usar design, e usar o senso estético. É como moda, você vai falar que Chanel não era uma artista? Sergio Rodrigues era um artista. Um tailleur Chanel não é uma obra de arte? Mas tem gente que considera, pode enquadrar e por na parede, e aí ele vira uma obra de arte?”*

Por fim, ao final da entrevista comentei que Sergio Rodrigues entendia o que fazia como arte e em certa medida salientava esse fato ao valer-se do exemplo de ter uma de suas peças expostas no MoMA (ver cap.1), Gisèle revelou-me que: *“Isso é uma bravata o MoMA não tem a Mole, é aquela mentira muito repetida. Temos que falar a verdade, não está exposta no MoMA, não faz parte do acervo. Existiu uma exposição no Brasil que foi essa exposição, eu tenho o catálogo (Gisèle mostra o catálogo) da FIES que foi feito em São Paulo em parceria com o MoMA, que tiveram todas essas peças expostas inclusive com a Mole, e aí eles falam que está no acervo, mas não está isso daí a Adélia (Adélia Borges) já falou: ‘Gisele você sabe que não está?’, ‘eu sei que não está’ (disse Gisèle). ‘Mas eu não fico falando para todo mundo que não está, então é melhor você não colocar que está no MoMA’ (respondeu Adélia).”* Alegação que me deixou um tanto surpreso, afinal o próprio Rodrigues declarou ter uma peça no MoMA em entrevista, utilizei esse dado muitas vezes em meu campo e nunca fui contestado por conta dele, ao passo que essa informação de alguma forma sempre me instigou. A proprietária da Lin Brasil conta que inclusive tentou doar uma Mole para o MoMA, mas sem sucesso. Afirma que

Sergio talvez tenha confundido, ou tenha tido vontade de que de fato estivesse. Resolvi enviar um email para Adélia Borges, para saber mais detalhes segundo a visão dela e a resposta foi a seguinte:

“Oi Gustavo

A notícia é bem difundida mesmo, e não sei de onde se originou. Talvez o Sergio tenha participado de alguma ação do MoMA e tenham comentado a eventualidade de ir para a coleção e isso acabou não se concretizando.

O fato é que há dois ou três anos escrevi para a curadoria do MoMA e perguntei, então eles me passaram a lista das peças de design brasileiro que integram o acervo, e nela não consta qualquer criação do Sergio Rodrigues. Considero que tanto a Poltrona Mole quanto outras criações do Sergio merecem figurar nesse e em outros acervos internacionais importantes. Eu o considero um dos grandes mestres do mobiliário moderno não só no Brasil, mas no cenário internacional.

Não conheço bibliografia a respeito.

Cordialmente,

Adélia”

## **4.2. Diagramas esquemáticos**

Vimos ao longo da pesquisa diferentes concepções e entendimentos sobre os objetos de “design autoral”. Neste subcapítulo tentarei analisar de maneira transversal os termos empregados pelos diferentes interlocutores e suas articulações, ao traçar uma análise contrastiva entre eles. Utilizarei diagramas esquemáticos. Com efeito, algumas análises ficam suscetíveis a certas generalizações dentro desses modelos gráficos, tentei trabalhar o maior detalhamento das nuances ao longo dos capítulos.

Na pesquisa é notável a distinção mercado e arte nos discursos do campo. Apesar de a arte estar inserida no mercado de alguma forma, ou relacionar-se com ele mais intimamente do que gostariam alguns, na maioria dos casos essa relação é consciente. O que ocorre, no entanto, são as diferentes formas de contraposição articuladas entre mercado e arte ou mercado e design autoral (faço distinção, pois nem todos enxergam design autoral como arte). Seja como for, a ideia da influência

negativa do mercado é semelhante. A contraposição existe entre as peças, design assinado e “peças de mercado”, existe também por parte de quem cria. O mercado parece ser um mal necessário em muitos casos por questões de sobrevivência. Um dos pontos principais diz respeito ao tipo de curvatura que o mercado impõe em termos ideológicos, em outras palavras o quanto do mercado (tido nesse ponto como algo comum, *mainstream*, ou de fórmulas esvaziadas) é incorporado no trabalho do autor. Nesse caso existe um grande divisor, coloquei do lado esquerdo do diagrama abaixo a palavra “vontade” que foi utilizada por Fernando Mendes, mas poderia ser facilmente substituível por arte, idiossincrasia do autor, etc. Nele temos de um lado o indivíduo com sua vontade, visão própria do mundo, do outro o mercado com ideias preestabelecidas, noções genéricas e vazias.



Figura 4.2.1 – Padrões de contraposição.

FONTE: O autor (2015).

Nesse ponto o mercado seria uma influência negativa, isso ocorre em grande medida quando esse tolhe certo virtuosismo inventivo empregado nas peças de design autoral, mas em outros casos, ele é tido como um fator extremamente positivo. Como por exemplo, aplaudem-se peças autorais que preservam o virtuosismo estético/inventivo e mesmo assim são bem aceitas no mercado, isto é, vendem bem. O “vender bem” também não deve ser escancarado para não tornar-se banal, existem certos circuitos que essas peças devem percorrer atrelando-se a certos códigos, estes nunca devem ser visto como populares. Enfatiza-se também a primeira peça de algum designer no mercado, quase como um ritual de passagem para o mundo profissional.



Citei anteriormente a distinção entre arte e design autoral, que em alguns casos mesclam-se. No diagrama abaixo tentei compilar quando o design autoral é visto como arte.



Figura 4.2.2 – Variações de classificação de arte em relação aos móveis de design autoral.

FONTE: O autor (2015).

As definições acima nem sempre estão isoladas, elas podem somar-se entre si na articulação dos discursos dentro da constelação de definições para a positivação da arte. Temos, portanto:

**1. Inventividade** - Quando se reconhece certo virtuosismo no esforço intelectual inventivo de uma peça;

**2. Processo** - Processos produtivos em que as peças passam por uma produção diferenciada, lenta e artesanal (o que pode remeter também ao fator de unicidade);

**3. Contraposição ao comum** - O que se contrapõe ao comum é especial e exclusivo, alguns elementos como virtuosismo estético podem representar a negação do comum, bem como seu valor mercadológico.

**4. Intencionalidade do Autor** - O inventor pode enxergar seu trabalho como arte, ou também alguns interlocutores defenderam que certos processos que

massificam a produção não interferem na classificação de arte, onde a intencionalidade primeira é o que importa;

**5. Canonização** - Processos históricos que atribuem importâncias elevadas para uma peça classificando-a como arte.

**6. Contraposição ao Mercado** - Remete a discussão acima, onde a arte se contrapõe ao mercado no ponto em que o mercado representa massificação e valores vazios.

**7. Registro** - Registro como obra de arte confere um tempo explicitamente maior do que o registro como propriedade industrial no INPI.

**8. Unicidade** - Quando as peças possuem características ímpares como séries limitadas;

Estes são alguns dos casos em que se articulam os conceitos para positivar a arte no design autoral dentro dos discursos constatados em campo. Vale ressaltar que certos elementos acima não são suficientes para convencer muitos de meus interlocutores que o design autoral seja arte. As justificativas nesses casos são das mais diversas, para listar algumas:

- Funcionalidade das peças; a contraposição inerente entre cadeira para sentar e quadro para contemplar (a pesquisa apresentou diferentes nuances para esse caso);

- Produção seriada, a serialização atrela-se em alguns casos com a noção maquínica e industrial, onde não faz sentido uma máquina produzir arte, ou a reproduzir de maneira expansiva.

- A própria unicidade, onde não importa que certas peças de design passem por processos diferenciados, sejam inventivos ou produtivos, não é o suficiente para abarcar a unicidade presente nas obras de arte;

- Arte vista como investimento, para alguns um móvel não é um investimento que dê retorno como os objetos de arte (o exato discurso contrário para legitimá-los como arte também está presente no campo);

- A arte é colocada como um local de tangência, mas inatingível para peças como um móvel, nesse caso vale-se de definições já consolidadas e projetadas no ensino formal da separação entre arte e artes aplicadas como o desenho industrial.

O fato de não ser arte não é, de maneira geral, visto como algo pejorativo para os que assim consideram, pois dentro de uma definição fechada de design é

possível entender como “o bom design”, um projeto bem resolvido. Destarte não necessita da qualificação de arte para se legitimar por possuir seu próprio campo de atuação ainda que estabeleça diálogos com áreas afins. Ainda que a noção do que é ou não arte possa ser desprezada por alguns, é inevitável que se cristalice certas noções idiossincráticas.

A configuração assumida pelas peças de design autoral atingem patamares muito peculiares. O design em suas várias facetas obviamente possui autor, mas é no caso do design autoral em que a autoria é trazida de uma forma enfática. Anteriormente salientei que inclusive na formalização biográfica faz-se distinção entre: 1-Móveis de autor, assinados; 2- móveis de massa; 3- móvel reciclado, com certo *revival* de mobílias do passado; 4- móveis institucionais, destinados a escritórios, lugares públicos, etc (LOSCHIAVO, 2015, p.207). No caso do design assinado, que possui características muito próprias, a construção do objeto passa ,em grande medida, por motivações biográficas. Por exemplo, uma determinada cadeira possui o nome da neta do designer que a projetou, ou o par de uma poltrona faz referência à esposa do designer e ele por sua vez coloca no móvel características que enxerga em sua esposa. A transfiguração de pessoa que existe no objeto reflete vários ambitos que perpassam desde o desenho, curvaturas e até mesmo a escolha dos materiais (ou da materialidade ao focarmos nos atributos percebidos e a carga simbólica trazida pelos materiais).

A construção do objeto motivado biograficamente e historicamente condensa-se na peça como uma bolha de significação curvada em si mesma(ver figura 4.2.3), que não deve ser entendido como imutável, mas uma projeção satisfatória que abarca elementos considerados importantes. A motivação biográfica em muitos casos é utilizada como narrativa sobre a peça, portanto temos dois momentos: a concepção motivada biograficamente e a exposição dessa motivação biográfica, esses elementos atrelados a outros como história, materialidade, processos, etc. É que se aglutinam na peça de maneira oficializada. Vale destacar que esses elementos podem ser utilizados na construção ambiental da pletora das coisas quando expostas em ambientes propícios.



Figura 4.2.3 – Formação da bolha.

FONTE: O autor (2015).

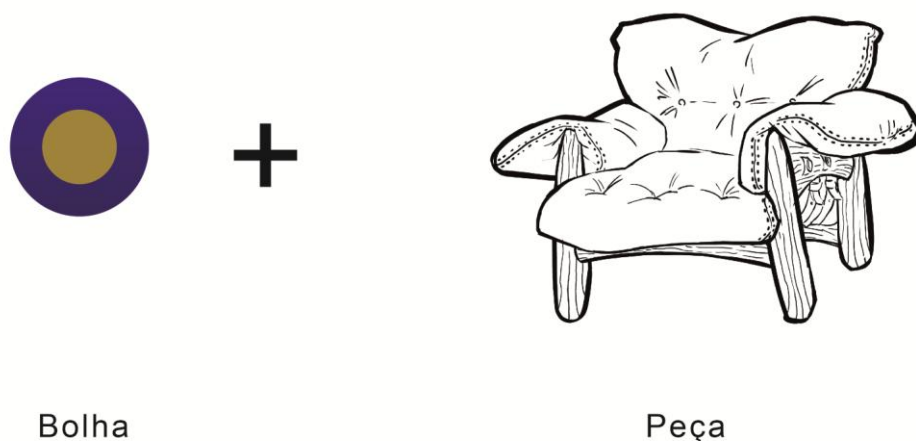


Figura 4.2.4 – A bolha atrela-se a peça de maneira reflexiva.  
 FONTE: O autor (2015).

A bolha de significação contempla uma narrativa diacrônica oficializada que se move em um plano bidimensional para frente e para trás na narrativa de sua história escolhida e construída. Os percursos de uma coisa em sua vida social estão para além das duas dimensões apresentadas na bolha, os caminhos sociais que uma peça percorre são plurais e estariam em um terceiro eixo dimensional que se expande além da oficialidade bidimensional. Nessa terceira dimensão que chamo de tridimensionalidade biográfica é onde estaria o campo de eventos sociais em sua totalidade.

Na tridimensionalidade biográfica as rotas sociais nem sempre assumem caminhos valorativos ou marcantes que se aglutinam na bolha de significação. No entanto rotas esperadas e caminhos de destaque criam pontos de atração que futuramente aglutinam-se a narrativa bidimensional da bolha (figura 4.2.5).

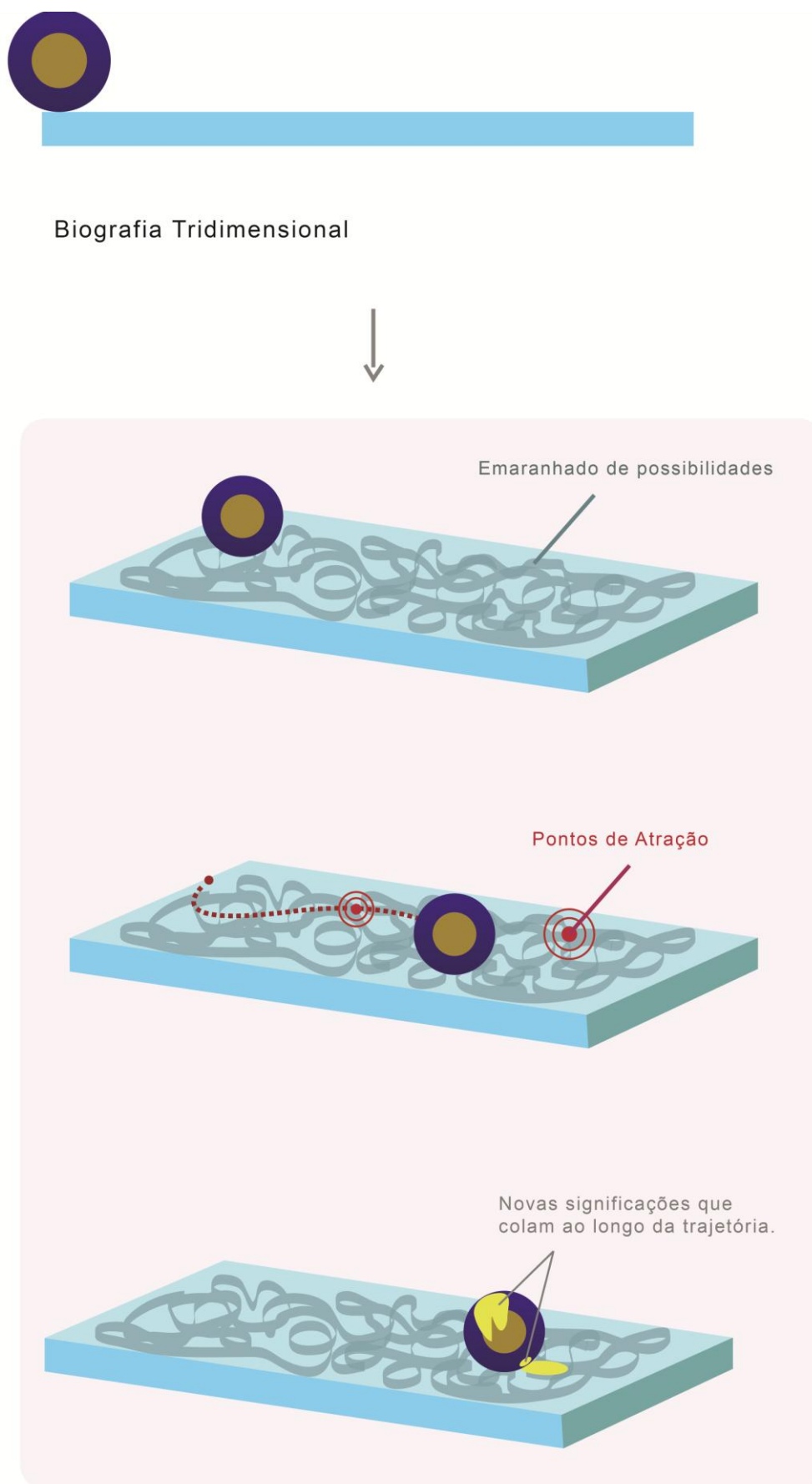


Figura 4.2.5 – Movimento da bolha na tridimensionalidade biográfica aglutina-se a novos acontecimentos e significações.

FONTE: O autor (2015).

A sobreposição de duas biografias uma na ordem bidimensional da bolha outra na tridimensionalidade biográfica gera o que podemos chamar de uma suprabiografia que se reinventa em um jogo de multiplicidade.

As peças de design autoral trafegam pelo emaranho de possibilidades tridimensionais, isto é, todo o contexto social e sua pluralidade de rotas e relações, alguns movimentos certamente mais previsíveis do que outros. Quando a bolha rola pela tridimensionalidade biográfica é atraído para alguns pontos mais do que outros, nesse tráfego está sujeito a colar-se com novas informações produtoras de significados. Os pontos de atração são lugares onde se produz informações com maiores capacidades projetivas, ou seja, mais sujeitas a aglutinar-se na narrativa bidimensional da bolha. Quando uma peça de Sergio Rodrigues participa de uma exposição patrocinada pelo MoMA, este fato é visto como um ponto projetivo que agrega a complexidade de significação do objeto, nesse ponto, portanto, a peça passará a carregar na bolha de maneira geral as informações anteriores já enfatizadas mais o novo fato aglutinado, que ajudará a endossar novos patamares discursivos. Os pontos atrativos a bolha podem pertencer a alguma rota esperada ou a algum fator completamente inédito e aleatório, as significações que se colam mesclam-se com decisões deliberadas por alguns e com o entendimento social<sup>34</sup>.

Conclusivamente ao longo desse trabalho buscou-se clarificar não somente a biografia das coisas, com pontos focais em designers, produtores, vendedores, arquitetos, etc., bem como as questões produtivas, de materialidade, e discursivas sobre diversos aspectos (arte, reprodutibilidade técnica, etc.), mas também mostrar como se produz objetos biograficamente orientados, fator capital dentro do que se entende por design autoral.

---

<sup>34</sup> Vale destacar que nem sempre as informações que se aglutinam na bolha são valorativas, em alguns casos os processos sociais agregam informações depreciativas. Ver o caso do chinelo Havaianas relatado por Ribeiro (2013) onde se buscou mudar a significação desses objetos.

## Referências Bibliográficas:

- APPADURAI, A. **Introdução: Mercadorias e a política de valor**. In: APPADURAI, A. A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural. Niterói: Eduff, 2008. p. 15-87.
- BARTHES, Roland. 2013. **Mitologias**. 7.ed. Rio de Janeiro-RJ: DIFEL.
- \_\_\_\_\_. 2009. **Sistema da Moda**. São Paulo: Martins Fontes.
- BAXTER, Mike. 1998 [1995]. **Projeto de produto: Guia prático para o design de novos produtos**. 2º Edição. São Paulo: Edgard Blucher.
- BENJAMIN. Walter. “**A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**”. In. BENJAMIN. Walter. 2012. Magia e técnica, arte e política. 8.ed. São Paulo-SP: Editora Brasiliense.
- BOURDIEU, P. 2006 [1979/1982]. **A Distinção: crítica social do julgamento**. Porto Alegre: ZOUK.
- CALS, Soraia. 2000. **Sergio Rodrigues**. Rio de Janeiro: ICATU.
- CANCLINI, Néstor García. 2012. **A sociedade sem relato: Antropologia e estética da iminência**. São Paulo-SP: Edusp.
- CANEVACCI, M. **Comunicação visual**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2011.
- CHARBONNIER, Georges; LÉVI-STRAUSS, Claude. 1989. Arte, Linguagem, Etnologia: Entrevista com Claude Lévi-Strauss. São Paulo: Papius.
- DOUGLAS, Mary; ISHERWOOD, Baron. 2013. **O mundo dos bens: Para uma antropologia do consumo**. 2.ed. Rio de Janeiro-RJ: UFRJ.
- FLUSSER, Vilém. 2007. **O mundo codificado**. São Paulo-SP: Cosac Naify.
- GONÇALVES, J.R.S. (2007) “**Teorias antropológicas e objetos materiais**” In: Antropologia dos Objetos: Coleções, museus e patrimônios. Rio de Janeiro: IPHAN/DEMU, Col. Museu, Memória e Cidadania.
- GUATTARI, Félix. 2012 [1992]. **Caosmose**. Rio de Janeiro: Editora 34.
- HENARE, A.; HOLDBRAAD, M.; WASTELL, S. (2007) Thinking through things. **Theorising artefacts ethnographically**. London / New York: Routledge / Taylor & Francis Group.



INGOLD, Tim. 2011. **Against the notion of space: place, movement, knowledge. *Being Alive: essays on movement, knowlwdge and description***. London and New York, Routledge.

KOPYTOFF, I. "A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo". In: APPADURAI, A. **A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural**. Niterói: Eduff, 2008.

LATOUR, Bruno. **Reensamblar lo Social: una introducción a la teoria del actor-red**. Buenos Aires: Manantial, 2008 [2005].

LATOUR, Bruno. 2002. **Reflexões sobre o Culto Moderno e dos Deuses fe(i)tiches**. Bauru-SP. EDUSC.

LÉVI-STRAUSS, Claude. 2013 [1962]. **O pensamento selvagem**. São Paulo: Papirus.

LLOSA. Mario Vargas. **"É possível pensar o mundo moderno sem romance?"** IN. MORETTI, Franco. **A cultura do romance**. São Paulo-SP: Cosac Naify, 2009 [2001].

SANTOS. Maria Cecília Loschiavo dos. 2015. **Móvel Moderno no Brasil**. São Paulo: Olhares.

\_\_\_\_\_. Sergio Rodrigues. In: CALS, Soraia. 2000. **Sergio Rodrigues**. Rio de Janeiro: ICATU.

MAGNANI, José Guilherme C. **"Quando o campo é a cidade: Fazendo antropologia na metrópole"**. In. MAGNANI, José Guilherme C.; TORRES, Lilian de Lucca. 3.ed. 2008. Na metrópole. São Paulo-SP: Edusp.

MARX, Karl 1985 (1867). **O Capital, Crítica da Economia Política**. Vol.I, segunda edição. São Paulo: Abril Cultural (Coleção os Economistas).

MILLER, Daniel 2013. **Trecos, troços e coisas. Estudos antropológicos sobre cultura material**. Rio de Janeiro: Zahar.

SENNETT, Richard. **O artífice**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SIMONDON, Gilbert. **El modo de existência de los objetos técnicos**. Buenos Aires: Prometeo Libros.

SUDJIC, D. 2010. **A linguagem das coisas**. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca.

REZENDE,Ivan; SIQUEIRA,Lia. 2014. **CONVERSAS ILUSTRADAS: SERGIO RODRIGUES**. São Paulo: Ipsiis.

RODRÍGUEZ, Pablo. 2007. **“Prólogo. El modo de existência de uma filosofia nueva”**. In. SIMONDON, Gilbert. “El modo de existência de los objetos técnicos”. Buenos Aires: Prometeo Libros.

VASCONCELLOS, Marcelo; VICENTE, Alberto. 2014. **Inéditos: design-arte**. São Paulo: Editora Olhares.

VEBLEN, T. **A Teoria da Classe Ociosa – Um estudo econômico das instituições**. São Paulo: Atica, 1974. (Os pensadores).

VELHO, Gilberto. **“Observando o familiar”**. In VELHO, Gilberto. Um antropólogo na cidade. 2013. Rio de Janeiro: Zahar.

WAGNER, Roy. 2012 [1975]. **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac Naify.

ZALSZUPIN, Jorge. 2014. **De \* pra lua**. São Paulo: Olhares.

### **Revistas e Periódicos :**

ALVES, C. F. **A agência de Gell na antropologia da arte**. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 17, n. 36, p. 315- 338, jan./jun. 2008.

GHIDETTI, Filipe Ferreira, « **SENNETT, Richard. O artífice** », Horizontes Antropológicos [Online], 40 | 2013, posto online no dia 14 Março 2014, consultado o 19 Dezembro 2014. URL : <http://horizontes.revues.org/219>. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 19, n. 40, p. 457-460, jul./dez. 2013

GELL, A. Definição do problema: a necessidade de uma antropologia da arte. Tradução de: BRITTO, P. H. **Revista Poiésis**, Niterói, n. 14, p. 253-258, dez. 2009.

INGOLD, T. **Materials against materiality**. Archeological Dialogues, Cambridge, n. 14, p. 1-16, 2007a.

\_\_\_\_\_. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 24-44, jan./jun., 2012.

\_\_\_\_\_. **Writing texts, reading materials. A response to my critics**. Archeological Dialogues, Cambridge, n. 14, p. 31-38, 2007b.

KUSCHNIR, Karina. 2012. **Desenhar para conhecer: desenhando cidades**. Seminário Conversas de Pesquisas- Departamento de Antropologia Cultural, DAC/IFCS/UFRJ, Rio de Janeiro.

MENEZES. R. C. **A imagem sagrada na era da reprodutibilidade técnica: sobre santinhos.** Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 17, n. 36, p. 43-65, jan./jun. 2008.

PINHEIRO\_MACHADO, Rosana. **Mona Lisa made in China: refletindo sobre cópia e propriedade intelectual na sociedade chinesa a partir do caso de Dafen.** PROA: Revista de Antropologia e Arte, v. 1, n. 3, 2011/2012. Disponível em: <[http://www.revistaproa.com.br/03/?page\\_id=332](http://www.revistaproa.com.br/03/?page_id=332)>. Acesso em: 22/04/2015.

RIBEIRO, Magda dos Santos. 2013. **Por uma biografia das coisas: a vida social das marcas Havaianas e a invenção da brasilidade.** Entnográfica Vol.17.

ZAPPA, Regina. 2015. **Sergio Rodrigues - O Brasil na ponta do lapis.** <<http://www.institutosergirodrigues.com.br/Biografia/19/A-reedicao-pela-LinBrasil>> Acesso em: 23/09/2015.

### **Referências Filmográficas:**

OBJECTIFIED. Gary Hustwit. USA. Plexi Productions; Swiss Dots.2009. 1 filme (75 min), sonoro, legenda, color.

### **Revistas e Periódicos Não Acadêmicos:**

ACHÉ, Suzete. Fábio Bouillet e Rodrigo Jorge: A eterna busca pelo detalhe. **Way Design.** Rio de Janeiro. 10 de maio de 2013. N.10.

BORGES, Adelia. **Sergio Rodrigues.** In: Sergio Rodrigues: Milan Tribute. MI – Lombardia. Italia. 2015.

Brasilidade HI-TECH. **Núcleo décor: Design, decoração, estilo de vida.** Curitiba-PR. 2014. N.55.

CGCOM. 2015. Disponível em: <<http://www.inpi.gov.br/menu-servicos/desenho/desenho-industrial-mais-informacoes>> Acesso em: 23/09/2015.

DPOT. 2015. Disponível em: <[http://produto.dpot.com.br/fernando-mendes\\_d41.aspx](http://produto.dpot.com.br/fernando-mendes_d41.aspx)> Acesso em : 16/09/2015.

FACHIN. Gabriela Domingues. 2014. Disponível em:  
 <<http://au.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/247/poltrona-benjamin-peca-inedita-de-sergio-rodrigues-e-uma-sintese-327398-1.aspx>> Acesso em: 03/07/2015

Instituto Sergio Rodrigues. 2014.

< <http://www.institutosergirodrigues.com.br>> Acesso em: 03/07/2015

<<http://www.institutosergirodrigues.com.br/Projetos/4/Nova-poltrona-Benjamin>> Acesso em: 03/07/2015

Liberdade Formal. **Casa Sul: O estilo de vida da região sul.** Curitiba-PR. 2013. N.61.

**Núcleo décor: Design, decoração, estilo de vida.** Curitiba-PR. 2013. N.31.

RODRIGUES, Sergio. **Sergio Rodrigues.** São Paulo, 27 de maio de 2010. Disponível em: < <http://www.producaocultural.org.br/slider/sergio-rodrigues/> > Acesso em: 24/09/2014.

Sergio Rodrigues: Milan Tribute. MI – Lombardia. Italia. 2015

ZAPPA, Regina. 2015. **Fernando Mendes.** Disponível em: < <http://fernandomendesdesigner.com.br/fernando-mendes.asp> > Acesso em: 17/09/2015.

#### **Leis:**

BRASIL. **LEI Nº 9.610, DE 19 DE FEVEREIRO DE 1998.** Disponível em:< [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/l9610.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9610.htm) > Acesso em: 23/09/2015.